ACADEMIA DE ŞTIINŢE SOCIALE ŞI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA

TEATRU MUZICĂ CINEMATOGRAFIE

2
1972

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil: MIHNEA GHEORGHIU, membru al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice a Republicii Socialiste România.

Membri: SIMION ALTERESCU, ION CANTACUZINO, GHEORGHE CIOBANU, DINA COCEA, DUMITRU FERNOAGĂ, MIHAI FLOREA, ALFRED HOFFMAN, ION PASCADI, MIRCEA POPESCU, membru al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice a Republicii Socialiste România, ZENO VANCEA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România şi membru al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice a Republicii Socialiste România, MIRCEA VOICANA, ELENA ZOTTOVICEANU.

Secretar ştiinţific de redacţie: ION CAZABAN.

Secretar de redacţie: YVONNE OARDĂ.

La revue STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI, seria teatru-muzică-cinematografie paraît 2 fois par an.
Toute commande à l'étranger sera adressée à Întreprinderea ROMPRESFILATELIA, boîte postale 2001-telex 011631, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.
En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Preţul unui abonament este de 50 de lei pe an.
În ţară abonamentele se fac la Oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.

Revistele se mai pot procura (direct sau prin poştă) şi prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI, Bucureşti, strada Gutenberg 3 bis, sectorul VI.
Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite COMITETULUI DE REDACŢIE al revistei pe adresa: Calea Victoriei 196, Bucureşti.

APARE DE 2 ORI PE AN

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE
T. 19 1972 Nr. 2

SUMAR

STUDII

Pag.

SIMION ALTERESCU, N. Iorga şi viziunea critic-istorică asupra teatrului 131
GH. CIOBANU, Contribuţii la cunoaşterea culturii muzicale româneşti 137
GHEORGHE FIRCA, Gavriil Musicescu: un clasic 145
MARGARETA ANDREESCU, Aspecte ale teatrului muncitoresc din România (1918—1944) 149
ELISABETA DOLINESCU, Importanţa creaţiilor muzicale orăşeneşti din tipărituri pentru cunoaşterea folclorului 161
STROE MARCUS, Rolul imaginaţiei în structura talentului scenic. 175

CERCETĂRI, NOTE ŞI DOCUMENTE

ANA MARIA POPESCU, Dramaturgia lui Ion Sava 183
MIHAI FLOREA, Tendinţe de permanentizare a teatrului în provincie între anii 1919 şi 1944 189

★

AL. ENYEDI, Noi date despre reprezentaţiile teatrale de la Blaj 197

Din începuturile spectacolului cinematografic în România:

ION CANTACUZINO, Anton C. Bottez, primul «cinematografist» român 198
EMILIA ENACHE, Primele proiecţii cinematografice în oraşele Brăila şi Galaţi 205
BUJOR T. RÎPEANU, Cinematograful la Focşani în perioada premergătoare primului război mondial 208
OLTEEA VASILESCU Etape în dezvoltarea fenomenului cinematografic în oraşul Drobeta Turnu-Severin în epoca filmului mut (1897—1929) 214

CRONICA

VICTOR EFTIMIU (1889—1972) RADU POPESCU, Miracolul fiinţei care a fost 219
Teatru — teatrologie (CLAUDIA DIMIU) 220
Muzică — muzicologie CALFRED HOFFMAN, BRÂNDUŞA CĂPLESCU, CLEMANSA FIRCA, GHEORGHE FIRCA), ... 222
Film — filmologie (MANUELA GHEORGHIU) 228

RECENZII

PASCAL BENTOIU, *Imagine şi sens* (ANCA JALOBEANU) 231
Dějiny českého divadla, vol. II (TRAIAN IONESCU-NIŞCOV) 232
JEAN-LUC DEJEAN, *Le théâtre français d'aujourd'hui* (ROXANA EMINESCU) 234
FRANCISCO RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español* (ROXANA EMINESCU) 234

BIBLIOGRAFIE

Teatru — Muzică 237
Discografie (ANCA JALOBEANU) 239

STUDII ŞI CERCET. DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ. CINEMATOGRAFIE, T. 19, Nr. 2, P. 129—240, BUCUREŞTI, 1972

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

N. IORGA ŞI VIZIUNEA CRITIC-ISTORICĂ ASUPRA TEATRULUI

de SIMION ALTERESCU

Preocupările pentru artă au în opera istorică, beletristică și publicistică a lui N. Iorga un loc deosebit de însemnat. De la lucrări de sinteză asupra literaturii și artei românești și universale și pînă la cronica analitică și foiletonul gazetăresc, o multitudine de volume, studii și articole îmbrățișează fenomenul artistic într-o perspectivă istorică amplă, investigînd toate epocile și școlile, arta populară și arta cultă, arta națională și arta europeană.

Viziunea istorică îl face să studieze viața spirituală românească în complexitatea și integralitatea ei. Socotind arta ca fiind « între marile utilități ale societății »[1], savantul român pornește de la cadrul general *(La place des Roumains dans l'histoire universelle*, 3 volume, 1935, 1936, București), restrînge obiectul cercetării (la *Geschichte des rumänischen Volkes im Rahmen seiner Schatzbildungen* și *Histoire des Roumains et de leur civilisation)*, pentru a se apleca apoi asupra literaturii și artei *(Art et littérature des Roumains*, Paris, 1929; *Arte e letteratura dei Romeni*, Roma, 1931; *Istoria artei medievale și moderne în legătură cu dezvoltarea societății*, București, 1923; *Histoire de l'art roumain ancien*, Paris, 1922; *Istoria literaturii românești*, București, 2 volume, 1925, 1926; *Istoria literaturii românești contemporane*, București, 2 volume, 1934; *Există o tradiție literară românească*, Academia Română, Memoriile Secțiunii Istorice, S. III, tom. XIX, Mem. 7; *L'Art populaire en Roumanie, son caractère, ses rapports et son origine*, București, 1923), pentru a ajunge, în sfîrșit, la studii aplicate ca *Les écrivains réalistes en Roumanie comme témoins du changement de milieu au XIXe siècle* (Paris, 1925); *La société roumaine du XIXe siècle dans le théâtre roumain* (Paris, 1926) sau *Ilusionismul teatral (Curierul artelor*, 1922, 8 mai; *Ramuri*, nr. 16, Craiova, 1922, sau *Programul Teatrului Național Craiova*, pentru stagiunea 1925—1926).

Dispersate într-o pluralitate de lucrări de istorie generală sau istorie de artă propriu-zisă, ideile lui N. Iorga despre cultură în genere, despre literatură și teatru au fost adunate — parțial — în volumul *Scrieri despre artă*. Această antologie alcătuită de Barbu Theodorescu (București, 1968), fără putința de a fi completă, are meritul de a comunica cititorului « multilateralitatea preocupărilor, lecturilor, prodigioasa putere de a asocia și de a reconstitui realul cultural și artistic în multiplicitatea conexiunilor și interacțiunilor, orientarea științifică și înțeleaptă, noutatea și îndrăzneala pe care le manifestă cu fermitate ‹N. Iorga› în cele mai variate domenii — istoria artei, știința culturii, muzeologia etc. »[2].

Format în spiritul concepției estetice a lui Jouffroy despre funcția socială a artei și a lui Jules Janin despre necesitatea popularizării artei, inspiratorul *Semănătorului*, ani-

[1] N. Iorga, *Memorii*, vol. III, București, p. 338.

[2] Eugen Schileru, în *Scrieri despre artă*, *Prefață*, Antologie de Barbu Theodorescu, București, 1968.

STUDII ŞI CERCET. DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 19, Nr. 2, P. 131-136, BUCUREŞTI, 1972

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

matorul de la *Neamul românesc literar* sau *Ramuri* pornește de la ideea că « orice civilizaţie ţine de sinteza politică ce o susţine și foarte deseori o provoacă »[3]. « Arta, în toate formele ei, trebuie să vie, dacă nu e o jucărie, din toată adîncimea și seriozitatea vieţii acelei societăţi pe care e chemată să o curăţească sufletește »[4].

În studiul *Frumosul în concepţia poporului* se vădește cel mai bine concepţia estetică a lui N. Iorga, tendinţa de a promova o artă legată de popor (de ţăran în special) și de trecut. Istoric prin excelenţă, în abordarea fenomenului literar-artistic N. Iorga stabilește o relaţie directă și reciprocă între artă și societate (« arta e explicabilă numai prin societatea căreia trebuie să-i fie aplicabilă, dacă nu vrea să fie o simplă jucărie individuală, un simplu exerciţiu de tehnică, o simplă dibuire de drumuri care nu duc nicăieri »[5]).

Se recunoaște în activitatea de istoric și critic de artă a lui N. Iorga concepţia lui Guyau asupra modului în care artistul reprezintă și redă societatea. Arta nu e o fotografie, ci o « alegere », o selecţie (« nici un lucru nu există, pînă ce nu va trece prin prisma... poetului »[6]). Artistul trebuie să proiecteze societatea existentă, să-i determine condiţionările, dar, totodată, să pună în lumină societatea viitoare. Ideea se naște din aceeași viziune morală și utilitară a frumosului, a moralităţii estetice și a esteticului moral (« moralitatea nu este decît o frumuseţe și frumuseţea nu este de fapt decît o moralitate, lucruri pe care filozofii le osebesc, dar poporul le pune împreună »[7]), din mereu repetata legătură și condiţionare dintre artă și societate, dintre fenomenul artistic și răspîndirea sa în masă. « Mais ce qui est important pour l'art, et pour le sens de la beauté, si largement répandue jusqu'aux plus simples et aux plus pauvres c'est que le métier des architectes, et sculpteurs et des peintres est descendu jusque dans les masses villageoises, d'une si grande compréhension et d'une si tardive initiation dans ce domaine »[8]. Răspîndirea fenomenului artistic prin meserie și artizanat în secolele trecute explică legătura dintre arte și masă; arta populară, în aceeași suită de idei, alcătuiește « cel mai de preţ document pentru stabilirea psihologiei poporului român »[9] (a se vedea *L'Art populaire en Roumanie, son caractère, ses rapports et son origine*, 1923), dar pentru secolul al XIX-lea este necesară o artă modernă, o « artă de întovărășire a secolului », o artă nouă « pentru armonizarea vieţii moderne, dar plină de strigătoare antagonisme. Această artă nu ni-o mai poate da însă, acolo unde a ajuns, concepţia de astăzi. Ea va ieși din însăși revolta societăţii contra acestei arte »[10].

Accente de revoltă străbat publicistica începutului de veac: literatura și arta au menirea de « a coborî din scaun pe cei puternici și a ridica pe cei umili »[11]. Dar, în fruntea literaturii, Iorga pune « literatura de faptă » — *drama*, și « literatura de pedeapsă » — *comedia*. « Pentru a recunoaște ceea ce suferă un suflet naţional în momentul unor mari transformări » istoricul consideră că un mijloc principal « este metoda de a căuta în literatură »[12], în artă în general. Caracteristicile unei epoci, schimbările de atitudine, transformările trebuie căutate în literatură, în artă. Din această concepţie izvorăsc lucrări ca: *Les écrivains réalistes en Roumanie comme témoins du changement de milieu au XIXe siécle*, Paris, 1925, sau *La société roumaine du XIXe siècle dans le théâtre roumain*, Paris, 1926.

Teatrul, în această privinţă, « peut être considéré comme un document des grands changements moraux qui interviennent au commencement de cette époque »[13]. Și romanul poate înrîuri o societate, dar desigur mult mai puternică e înrîurirea teatrului: « o dovadă de seriozitatea unei crize, de maturitatea unei probleme, de puterea unui avînt e înfăţișarea lor prin oamenii vii de pe scenă »[14]. Uneori limbajul criticului părăsește severi-

[3] N. Iorga, *Revue historique du sud-est européen*, III, 1926, nr. 10—12, p. 346.

[4] N. Iorga, *Datoria teatrului celui nou*, în *Semănătorul*, nr. 35, an. V, 1906, august 27.

[5] N. Iorga, *Istoria artei medievale și moderne în legătură cu dezvoltarea societăţii*, Bucureşti, 1923, în *Prefaţă*.

[6] N. Iorga, în *Prefaţă* la *Scrieri despre artă*, p. 7.

[7] N. Iorga, în *Sfaturi pe întuneric*, vol. II, Bucureşti, 1940, p. 86—94 (*« Frumosul » în concepţia poporului)*.

[8] N. Iorga, *Art et littérature des Roumains (Synthèses parallèles)*, Paris, 1929.

[9] Barbu Theodorescu, în *Prefaţă* la *Scrieri despre artă*, Bucureşti, 1968.

[10] N. Iorga, *Istoria artei medievale și moderne...*, 1923, p. 298.

[11] N. Iorga, *Datoria teatrului celui nou*, în *Semănătorul*, nr. 35, an. V, 1906, august 27.

[12] N. Iorga, *La société roumaine du XIXe siècle dans le théâtre roumain*, Paris, 1926, p. 3.

[13] *Ibidem*, p. 7.

[14] N. Iorga, *Datoria teatrului cel nou*, în *Semănătorul*, nr. 35, an. V, 1906, august 27.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tatea analitică a istoricului pentru a clama jaurèsian: « să se vadă în teatru toată curăţia în muncă şi răbdarea celor ce muncesc, toată ticăloşia în nelucrare, desfrîu şi dispreţ a celor ce stau degeaba »[15], sau pentru a impune polemic: « fiindcă e o instituţie ‹ teatrul — *n.n.* › demodată, o caricatură de împrumut, o păpuşă de import în care nu scînteie un suflet. Fiindcă nu e nici de împăcat, nici de judecat, nici de dres ici şi de cîrpit colo, ci de dat la pămînt tot ce este, din nou, îndrăzneţ şi cu jertfe »[16]. În entuziasmul său juvenil de la începutul veacului, publicistul cere înfiinţarea de noi teatre în oraşele ţării, organizate eventual de către actori amatori « din rîndul publicului »[17], care să impulsioneze mişcarea teatrală, s-o generalizeze, recomandînd totodată teatrului profesional, programatic şi constructiv: reluarea unei literaturi dramatice « pe care am uitat-o şi nu era vrednică de uitat » (drama istorică romantică), refacerea unor traduceri de valoare din literatura apuseană, folosirea drept sursă de inspiraţie a trecutului nostru de cronici şi documente, după exemplul lui Bolintineanu, Alecsandri, Baronzi[18]. Se recunoaşte încă de pe acum opţiunea pentru romantism, « la grande vague envahissante », cum îl va numi mai tîrziu în *Art et littérature des Roumains*, unde impulsivitatea publicistică este înlocuită de judecata de valoare istorico-literară: « L'originalité de l'inspiration aurait pu succomber à la comparaison s'il n'y avait pas eu dans ce romantisme humain une orientation décisive vers les grandes sources vivifiantes, qui sont la vie populaire et le passé historique »[19].

La Société roumaine du XIXe siécle dans le théâtre roumain este o profesiune de credinţă în care istoricul, dublat de estetician şi de critic, stabileşte şi caracterizează evoluţia teatrului românesc în epoca modernă.

Două faze (1840—1860, 1860—1880) marchează începuturile teatrului modern: prima, cea a *plezanteriilor*, « ne fait que plaisanter là-dessus. On ne sent pas le côté tragique, on ne prévoit pas la grande révolution sociale, politique et morale qui en dérivera »[20]; a doua, corespunzătoare dezvoltării societăţii româneşti, cunoaşte un teatru patriotic, de tendinţă, « democrat ». Este teatrul creat de noua generaţie romantică revenită din Parisul lui Théophile Gautier şi care va crea o literatură combativă, care va afirma teatrul tragic. După 1860 teatrul ridicolului, provocat de schimbarea bruscă a mediului, va ceda locul treptat. Intervine o nouă influenţă, curentul germanic care « a rapporté d'Allemagne, entre 1860 et 1870, l'attitude du doute, l'attitude de l'ironie »[21].

Arta românească abandonase de mult solemnităţile bizantine, măreţe şi rigide, pompoase şi invariabile, pentru a se apropia de realitate şi de spiritul poporului[22]. Teatrul românesc adoptă la început forma volteriană şi alfieriană, spiritul francez al secolului al XVIII-lea şi revoluţionarismul italian de la începutul secolului al XIX-lea, dar curînd literatura dramatică va deveni o formă a vieţii naţionale, o formă de exteriorizare « de l'être moral qui l'anime »[23].

Există un teatru de pură prezentare, de pură distracţie, vodevilul şi melodrama de împrumut, piese « ale căror subiecte nu aparţin nici naţiunii, nici epocii, nici mediului social, nici momentului cronologic al societăţii în mijlocul căreia au apărut »[24]. Şi « pentru a recunoaşte ceea ce suferă un suflet naţional în momentul unor mari transformări »[25], N. Iorga caută în literatură şi teatru « schimbările de atitudine », « notele caracteristice ale transformărilor unei epoci ».

Evoluţia teatrului la jumătatea secolului trecut este caracterizată, prin comparaţie, ca fiind o dramă cu două acte: primul — imitaţia, al doilea — creaţia. Istoricul stabileşte o distincţie netă între ceea ce poate crea sud-estul Europei şi oricare ţară din centrul şi occidentul continentului, şi aceasta « malgré la profonde influence que la littérature

[15] *Ibidem.*
[16] N. Iorga, *Despre Teatrul Naţional al capitalei româneşti*, în *Semănătorul*, nr. 8, an. V, 1906, februarie 19.
[17] N. Iorga, *Teatre de diletanţi*, în *Semănătorul*, nr. 16, an. V, 1906, aprilie 16.
[18] A se vedea N. Iorga, *Datoria teatrului celui nou . . .*, loc. cit.
[19] N. Iorga, *Art et littérature des Roumains*, Paris, 1929, p. 94.
[20] N. Iorga, *La société roumaine . . .*, p. 25.
[21] *Ibidem*, p. 61.
[22] N. Iorga, *Les écrivains réalistes . . .*, p. 49.
[23] N. Iorga, *Art et littérature des Roumains*, Paris, 1929, p. 9.
[24] N. Iorga, *La société roumaine . . .*, p. 7.
[25] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

occidentale a exercée sur toute la littérature de ces régions du Sud-Est de l'Europe »[26]. N. Iorga vede în teatrul comic al lui Alecsandri « un document social » de cea mai mare importanţă, căci el face dovada rupturii « entre le passé, plutôt oriental, bien que pénétré dans certains domaines par l'esprit occidental, et entre l'avenir qui se présentait uniquement occidental »[27]. Iorga consideră opera lui Alecsandri un document ilustrativ pentru modul în care s-a transformat societatea tradiţională românească: « on peut apercevoir, étant donnée l'étendue de son œuvre et aussi la variétè de cette œuvre <. . . > mieux que chez les auteurs secondaires ce passage du traditionalisme tant soit peu oriental comme forme à « l'européenisme » du théâtre »[28].

Recunoscînd în comedie prima formă a originalităţii creaţiei dramatice românești, istoricul explică prezenţa spiritului satiric în teatru ca fiind rezultatul unor trăsături funciare ale poporului, ale spiritului popular « sensible et rieur, aimant la fantaisie, défigurant les faits historiques, se dépensant dans l'anecdote et amoureux de la couleur »[29].

Înclinaţia de a acorda Moldovei prioritate în creaţia comică originală nu provine numai din criteriul cronologic. Dincolo de ceea ce moldoveanul are în mod indefinit aristocratic, « il a le sens de l'ironie de la vie... tandis que du côté de la Valachie, il y a beaucoup plus de spontanéité aggressive, beaucoup plus d'élan actif »[30]. Ceea ce nu-l împiedică să vadă în comedia lui Alecsandri doar modelul dominant, și răspîndit prin imitatori, preexistenţi comediei lui Caragiale. Dacă înainte de Caragiale comedia a prezentat publicului aceleași personaje, în aceleași atitudini și într-o aceeași formă de dialog, Caragiale este un « inimitable créateur de types, de l'épicier garde-nationale et de l'agent éclectoral au préfet politicien et aux dames prétentieuses et bêtes de cette même société »[31].

Teatrul lui Vasile Alecsandri reprezintă tendinţa tineretului intelectual de la jumătatea secolului « de contribuer, par la littérature et par le théâtre, à faire disparaître les différences très fortes de nuances entre les deux pays roumains, à mettre moldaves et valaques ensemble ». Pînă la 1860 epoca este dominată de teatrul ridicolului, provocat de schimbarea bruscă a mediului. În literatura și dramaturgia de după 1880 întîlnim « une émotion plus concentrée... »[32], avem de a face cu o literatură « de mécontentement, une littérature de protestation, une littérature de pessimisme », dar care « ...ne trouve pas de solution nouvelle au conflit qui vient de l'ouvrir ». Admirabilă caracterizare anticipată a realismului critic al lui Caragiale care « a ilustrat, a inovat și a dominat »[33] teatrul românesc la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

În drama istorică, Iorga vede efectele influenţei dramei romantice hugoliene. Sub acest unghi discută istoricul, la rîndu-i creator de drame istorice, dramele lui Alecsandri *(Despot Vodă, Ovidiu, Fîntîna Blanduziei)*. Ca și în comedie, apare un erou nou, original, cu atribute de reprezentant al unei ideologii naţionale, patetic și declamator. Poate un erou shakespearian, dar limitat ca veleităţi. Pentru N. Iorga, « drama trebuie să desfășoare o acţiune care cu sau fără voia noastră, să ne amestece și pe noi, să ne facă părtinitorii uneia sau alteia din fiinţele care se luptă »[34]. Concepţia sa despre dramă rimează cu interesul manifestat pentru drama eminesciană (« nu sîntem în stare a preţui după cuviinţă fiecare parte din opera lui »[35] — Eminescu, *n.n.)*, dar mai ales cu adeziunea sa entuziastă la spiritul dramei ibseniene. H. Ibsen este « un erou modern », « un asaltator al idealului », este « bătrînul demon al cugetărilor moderne ». Admiraţia pentru Ibsen este sporită de faptul că acesta era interesat de « motivele durerii, ţinta către care se îndreaptă omul stăpînit de dînsa », pentru că « nordicul » era « întîia căpetenie menită celei mai înaintate cete de luptători, pentru prefacerea lumii întregi după norme de adevăr și de dreptate »[36].

Vocaţia pentru zonele pure ale tragicului și exigenţa istorică îl fac să discute cu severitate drama contemporană. Delavrancea a căutat, în imaginaţia sa exaltată, « tous les

[26] N. Iorga, *Les écrivains réalistes* . . . , p. 33.
[27] *Ibidem*, p. 62.
[28] N. Iorga, *La société roumaine* . . . , p. 17.
[29] N. Iorga, *Les écrivains réalistes* . . . , p. 58.
[30] *Ibidem*, p. 95.
[31] *Ibidem*, p. 96.
[32] N. Iorga, *La société roumaine* . . . , p. 25.
[33] *Ibidem*, p. 34.
[34] N. Iorga, « *Aur* » *de Constanţa Hodoş*, în *Semănătorul*, nr. 16, an. III, 1904, aprilie 18.
[35] N. Iorga, *O dramă a lui Eminescu*, în *Semănătorul*, nr. 40, an. V, 1906, octombrie 1.
[36] N. Iorga, *Un erou modern: Henric Ibsen*, în *Semănătorul*, nr. 21, an. V, 1906, mai 21.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

moyens d'un romantisme parfois criard »[37], dar în drama sa *Apus de soare* « ţese totul din cele două elemente de care cu atîta măiestrie dispune: viaţa ţărănească din care răsare acest moş Ştefan, sfătos şi iertător, precum şi aceste femei şi fete de la Curte care sosesc de-a dreptul de la şezătoare »[38]. Teatrul lui Haralamb Lecca este « decalcat după acela al noii mode franceze, brutal naturalist ». În *Casta Diva*, *Cîinii* sau *Suprema forţă*, « sînt personagii din lumea vagă a unei burghezii nu destul de închegate şi a unui necurăţit parazitism, ciocnindu-se în conflicte sălbatice, pentru care se întrebuinţează o reţetă savantă de mişcări şi dialoguri »[39]. Din drama *Manasse* a lui Ronetti-Roman, « tipurile dramatice lipsesc cu totul, în afară de al lui Şor, care e de curată, nu comedie, ci farsă »[40]. Acuză de « artificialitate şi superficialitate » *Serenada din trecut* de Mircea Rădulescu: Petru Cercel este prezentat ca un aventurier uşuratic, « ... un bucureştean din vremea noastră, meşter în toate meşteşugurile — şi alta nimic »[41].

În fond, N. Iorga este un clasicizant şi printre declaraţiile sale peremptorii vizînd modificarea de structură a organizării teatrului şi înnoirea artei scenice se interpun, nu de puţine ori, opinii conservatoare. Dacă vede în cinematograf un adversar al teatrului, este mai puţin explicabil faptul că trece în aceeaşi categorie şi regia. El acuză publicul bucureştean de snobism pentru că a aplaudat spectacolele expresioniste montate de regizorul german Karl Heinz Martin şi protestează împotriva « maşinismului, mecanica moartă care inovează toate domeniile pînă acum vii în care se manifestă spiritul omenesc »[42]; laudă în schimb repertoriul de la Vieux-Colombier care, în timp ce « majoritatea teatrelor din Paris reprezintă toate năzdrăvăniile », abordează un teatru de calitate, prezentînd *Viaţa e un vis* de Calderon[43].

Preferinţele sale artistice se îndreaptă spre marea simplicitate a stilului de interpretare, a jocului « ales, înţelegător, dulce şi elegant » al Aristizzei Romanescu, spre acel teatru care, din 1880, începînd prin Grigore Manolescu şi C. I. Nottara, « înţelege înainte de toate a fi artistic » şi care prin Aristizza Romanescu « rezumă viaţa teatrului nostru în această epocă » în care ne-am îndepărtat de « vechiul teatru romantic... foarte nobil şi foarte grandios »[44].

Dacă observaţiile criticului de teatru sînt împovărate uneori de subiectivismul preferinţelor sau de structura sa clasicizantă, dacă dorinţa manifestă de înnoire a teatrului este frînată de rigiditatea celui « care n-a capitulat niciodată înaintea obrăzniciei modelor de împrumut »[45], judecăţile de valoare ale istoricului se exercită însă, întotdeauna, din punctul de vedere al consecvenţei omului de ştiinţă care socoteşte că nu poate fi cunoscută o epocă a vieţii social-politice fără a recurge la literatură şi artă. Privit ca un document al marilor transformări morale din societatea românească, teatrul, o dată cu literatura, reprezintă pentru N. Iorga o parte esenţială a spiritualităţii româneşti cu ajutorul căreia poate fi elaborată o adevărată istorie contemporană. Dar teatrul nu rămîne numai un auxiliar al istoriei generale, ci constituie un subiect de analiză sistematică şi metodologică. Istoricul compară fenomene paralele din alte ţări, confruntă influenţe străine, recunoaşte rolul acestora în dezvoltarea teatrului românesc, dar urmăreşte formarea proprie, autonomă, a acelui teatru care face parte din sinteza vieţii spirituale româneşti. Istoricitatea se manifestă încă o dată prin modul în care procesul de dezvoltare al artei dramatice este analizat în funcţie de periodizări distincte, specifice istoriografiei teatrale. Exemplu pe care nu mulţi istorici de teatru, contemporani, l-au urmat.

[37] N. Iorga, *Les écrivains réalistes* ..., p. 92.
[38] N. Iorga, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, Bucureşti, 1934, p. 199.
[39] *Ibidem*.
[40] N. Iorga, *Cu privire la drama Manasse*, în *Semănătorul*, nr. 18, an. IV, 1905, mai 1.
[41] N. Iorga, *O piesă din trecut*, în *Ramuri*, Craiova, nr. 10, an. XVI, 1922.
[42] N. Iorga, *Ilusionism teatral*, în *Ramuri*, nr. 16, Craiova, an. XVI, 1922.
[43] N. Iorga, *Şi altfel de teatru*, în *Ramuri*, nr. 32, Craiova, nr. XVI, 1922.
[44] N. Iorga, *Memoriile de teatru ale doamnei Romanescu*, în *Semănătorul*, nr. 9, an. IV, 1905, ianuarie.
[45] N. Iorga, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, Bucureşti, 1934, p. 319.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

N. IORGA ET LA VISION CRITIQUE-HISTORIQUE DU THÉÂTRE

RÉSUMÉ

Les préoccupations pour l'art de l'historien roumain présentes aussi bien dans son œuvre historique, que dans son activité de publiciste, concernent l'art national et l'art européen, examinent toutes les époques et les écoles, l'art et le folklore.

N. Iorga établit une relation directe et réciproque entre l'art et la société, il adopte une conception morale et utilitaire du beau, de la moralité esthétique et de l'esthétique morale; il considère le théâtre « comme un document des grands changements moraux qui interviennent » dans une société, à un certain moment historique. Cette conception est manifeste dans des ouvrages comme *Les écrivains réalistes en Roumanie — témoins du changement de milieu au XIXe siècle* ou *La société roumaine du XIXe siècle dans le théâtre roumain.* Dans ces œuvres l'historien, doublé de l'esthéticien et du critique, caractérise l'évolution spécifique du théâtre roumain à l'époque moderne.

N. Iorga reconnaît dans la comédie la première forme de l'originalité de la création dramatique roumaine, expliquant la présence de l'esprit satirique dans le théâtre comme le résultat des traits fonciers de l'esprit populaire. Il constate dans le drame historique, malgré l'influence du théâtre romantique hugolien, l'existence d'un héros original, représentant d'une idéologie nationale. En ce qui concerne le drame, son adhésion à l'esprit ibsenien est total, puisqu'il considère Ibsen un champion de l'idéal, « le vieux démon des pensées modernes ».

En tant que dramaturge, et surtout en tant que critique et historien, N. Iorga avoue fréquemment sa vocation pour les zones pures du tragique, manifestant, dans l'analyse de la dramaturgie roumaine, une sévère exigence esthétique et historique.

Adepte des principes de Jouffroy sur la fonction sociale de l'art et de Jules Janin sur la nécessité de la popularisation de l'art, N. Iorga discute le phénomène théâtral roumain à la lumière de l'idée que l'art « doit surgir de toute la profondeur et la gravité de la vie de cette société même que l'art est censé purifier ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CONTRIBUŢII LA CUNOAŞTEREA CULTURII MUZICALE ROMÂNEŞTI

de GH. CIOBANU

I

GENEZA MUZICII POPULARE ROMÂNEŞTI

Referirile privind originea muzicii populare românești își fac apariţia încă acum aproape trei secole și jumătate. Începutul l-a făcut — din cîte se știe pînă acum — poetul german Martin Opitz, în cunoscuta sa poemă *Zlatna*, scrisă în anul 1623. Atît Opitz, cît și cei care i-au urmat pe această cale[1], au pornit de la constatarea unor asemănări între unele dansuri, obiceiuri însoţite de muzică, instrumente muzicale, terminologie populară etc. românești, romane, iar mai apoi și dacice. Deși numărul celor ce au abordat această chestiune este destul de mare, se desprinde aproape pentru toţi o trăsătură comună: lipsa argumentelor de natură muzicală în fundamentarea susţinerilor lor. Aceasta nu se explică atît prin faptul că cei în cauză nu erau, în marea lor majoritate, muzicieni, ci prin aceea că folcloristica muzicală — în afara căreia nu se poate rezolva problema — își face apariţia ca știinţă de-abia în pragul secolului nostru, cînd încep să fie folosite mijloacele tehnice de înregistrare a creaţiilor muzicale populare.

Cu excepţia unor păreri izolate, cele două idei care predomină net sînt: a) a originii romane și b) a originii dacice a folclorului muzical român. Originea romană se bucură de susţinători mai numeroși, îndeosebi pînă în secolul al XIX-lea inclusiv; dar, începînd cu Dimitrie Cantemir — și tot mai mult aproape de zilele noastre — își găsește susţinători și ideea originii dacice. Vom vedea că, într-un fel sau altul, au dreptate și unii și alţii. În cele ce urmează, prezentăm foarte pe scurt rezultatul unor cercetări proprii întreprinse în ultimii ani.

Despre o muzică populară *românească* nu se poate vorbi, desigur, decît din momentul în care a luat naștere poporul român. Creaţia muzicală a apărut însă — după cum se susţine cu suficient temei — în urmă cu cel puţin 40 000 de ani[2]. Așa fiind, trebuie să admitem că pe aceste meleaguri s-a cîntat și înainte de formarea poporului român. Dovada ne-o face însuși folclorul nostru muzical care păstrează, alături de melodii apărute în perioada medievală, sau chiar mai aproape de zilele noastre, alte melodii foarte vechi, bazate pe un număr restrîns de sunete, și care sînt legate de obiceiuri și credinţe pe care poporul român le-a moștenit de la populaţiile din care se trage. Din rîndul acestora fac parte numeroase formule de incantaţie pe care le întîlnim îndeosebi în lumea copiilor, melodii legate de sărbătorile de iarnă, de rituri străvechi practicate odată cu reînvierea naturii, de rituri agrare, ca și de obiceiuri legate de viaţa de familie.

Pornind de la menţiunile vechilor scriitori greci privitoare la muzica și muzicalitatea poporului trac, iar pe de altă parte de la scările muzicale primitive, aflate în folclorul tradiţional românesc, George Breazul, eminent muzicolog român care s-a ocupat mai mult decît oricare altul pînă acum de originea muzicii noastre populare, susţine apartenenţa acestor scări la muzica dacică[3]. Cercetările etnomuzicologice întreprinse în ultimele decenii

[1] G. Breazul a strins, în diferitele sale lucrări, toate părerile emise asupra acestei probleme. Să se vadă: *Patrium Carmen* (Craiova, <1941>), p. 108—160; *Istoria muzicii românești* (Ministerul Culturii. Conservatorul « C. Porumbescu », 1956), p. 5—30; *Pagini din istoria muzicii românești*, II (București, 1970), p. 19—22.

[2] Jacques Chailley, *40 000 ani de muzică. Omul descoperind muzica*, Editura muzicală, București, 1967, p. 73—80.

[3] G. Breazul, *Istoria muzicii românești*, p. 27.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dovedesc însă că melodii bazate pe un număr redus de sunete, asemenea celor românești, se întîlnesc în cele mai neașteptate locuri de pe suprafața pămîntului. Această asemănare ne vorbește clar de vechimea unor asemenea scări — adevărate cioburi muzicale arheologice — pe care numeroși istorici muzicali le consideră pe bună dreptate ca muguri ai artei muzicale primitive. Dacă așa stau lucrurile, înseamnă că ideea lui G. Breazul — justă în fond, după cum vom vedea — are încă nevoie de argumente care s-o impună.

Nașterea muzicii populare românești trebuie să fi avut loc în aceleași condiții și în același timp cu însăși nașterea poporului român. Se știe din istorie că la plămădirea poporului român au participat populații diferite ca origine etnică, în primul rînd dacii și coloniștii romani, apoi resturi ale populațiilor migratoare care au rămas pe aceste meleaguri și care au fost asimilate. Fiecare dintre aceste populații a venit cu melodiile sale rituale și ceremoniale, care s-au putut asemăna ca material sonor — deci ca scări mai dezvoltate sau mai puțin dezvoltate —, dar care se deosebeau, mai mult ca sigur, ca organizare structurală. Facem această afirmație bazîndu-ne pe constatarea că melodiile românești și ale popoarelor vecine se pot asemăna ca scări muzicale, dar se deosebesc net ca mod de organizare a melodiilor și a ritmului[4]. Dacă lucrurile se prezintă astfel astăzi, trebuie să se fi prezentat la fel și în urmă cu circa 17—18 secole. Este lesne de înțeles că toată acea diversitate inițială a dispărut prin unificare, așa cum s-a întîmplat și în cazul formării poporului nostru însuși. Nu se poate nega însă că una dintre populațiile care au participat la plămădirea poporului român trebuie să se fi impus prin număr. În ceea ce privește muzica, aceeași populație trebuie să fi transmis și fondul de bază al muzicii noastre populare. Întrebarea care se pune acum în mod logic, și căreia dorim să-i dăm răspuns, este: cărei populații putem atribui aportul cel mai important la nașterea folclorului muzical român și care poate fi factorul ce a impus unificarea unor creații diferite.

Din cercetarea comparată a folclorului muzical românesc cu cel al popoarelor vecine, rezultă următoarele constatări:

1. Folclorul românesc prezintă cele mai puternice legături — dovedite atît de obiceiuri comune, cît și de melodii comune — cu folclorul popoarelor balcanice, în primul rînd cu cel al bulgarilor și al sîrbilor.

2. Între folclorul muzical al popoarelor sud-slave (bulgari și sîrbi), pe de o parte, și folclorul celorlalte popoare slave (ruși, poloni, cehi și slovaci), pe de altă parte, legăturile și asemănările sînt incomparabil mai mici.

O primă concluzie care rezultă ca urmare a acestor constatări este că *la baza folclorului balcanic stă un puternic fond muzical comun*. Cărei populații aparține acest fond? Vechile mențiuni grecești privitoare la arta muzicală din această parte a lumii vorbesc cu admirație de muzicalitatea lumii tracice — deci și a geto-dacilor cu care se înrudeau —, ba chiar de influența acestei muzici asupra celei grecești. Aceasta ne îndreptățește să acordăm prioritate fondului muzical tracic, în raport cu cel grec și iliric.

În afară de aceasta, folclorul muzical românesc apare, în stadiul său actual, pe de o parte mai conservativ — cum ne dovedesc numărul și varietatea mai mare a formulelor de incantație —, iar pe de altă parte mai dezvoltat decît al popoarelor balcanice, lucru recunoscut în unele discuții pe care le-am avut cu specialiști de-ai lor. Aceste constatări ne determină să socotim ca fond de bază al muzicii noastre populare pe cel dacic, nu pe cel roman.

Cercetarea atentă a dus la constatarea că între modul de organizare structurală a melodiei și a ritmului, pe de o parte, și cel al versului cîntat, pe de altă parte, există legături foarte strînse. Observația este valabilă pentru folclorul tuturor popoarelor. Studiul comparativ ne arată totuși că există deosebiri nete între felul cum este organizată la noi și la oricare dintre popoarele vecine. Unii specialiști au încercat, sau mai încearcă

[4] Gh. Ciobanu, *Raportul structural între vers și melodie în cîntecul popular românesc*, în *Revista de folclor*, 8 (1963), nr. 1—2, p. 41—61; idem, *Le rapport entre le rythme du vers et de la mélodie dans le chant populaire roumain*, în *Zbornik III. Kongresa jugoslavanski folkloristov, Celje, 1965*, Ljubljana, 1968, p. 295—297; idem, *Național și universal în folclorul muzical românesc*, în *Revista de etnografie și folclor*, 13 (1968), nr. 2, p. 107—109.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

să atribuie această deosebire de organizare structurală a melodiei și a ritmului concepției artistice, sau facturii psihice a fiecărui popor. Dar factori ca cei menționați sînt încă nedefiniți clar pînă acum, vagi, cel puțin în ceea ce privește aportul lor la făurirea unor trăsături proprii culturii fiecărui popor. Cercetările întreprinse de noi ne-au dus la concluzia că aceste diferențe de organizare structurală se datoresc limbii. Prin posibilitățile fonetice și gramaticale de care dispune, limba dă naștere unui sistem de versificație care se deosebește de la popor la popor tocmai pentru că și limba se deosebește. Prin intermediul sistemului de versificație, limba trasează linia de organizare atît melodiei, cît și ritmului, care nu poate și nici nu este identică la popoare diferite ca limbă[5].

Ceva mai mult, tot limba este cea care acordă prioritate, datorită muzicalității sale, anumitor intervale muzicale, cum sînt secunda mare, terța mică și cvarta perfectă în folclorul muzical românesc. Aceste intervale joacă un rol important atît în constituirea sistemului tonal, cît și a sistemului de modulații[6]. Pe baza modului de organizare a melodiei și a ritmului, pe de o parte, și a sistemelor tonal și de modulație, pe de altă parte, a luat naștere, în același timp cu poporul și limba română, un tipar propriu — dacă-i putem spune așa — care a făcut să fie asimilate toate împrumuturile, de la alte popoare, ce au avut loc de-a lungul secolelor. Acest tipar alcătuiește — după părerea noastră — adevărata tradiție folcloric-muzicală românească.

Concluzia care se desprinde din cele arătate pînă acum ni se pare a fi următoarea: *Muzica populară românească este dacică prin fondul muzical și prin sensibilitatea muzicală transmisă, și latină, ca și limba, prin modul de organizare structurală* a melodiei și a ritmului, și prin preferința pentru anumite intervale. Așadar, la nașterea acestei creații au contribuit, ca și la nașterea poporului român, cele două popoare mumă: dacii și romanii. Pentru acest considerent, s-ar putea afirma că muzica populară este, alături de limbă, creația cea mai națională a poporului nostru.

II

RAPORTUL DINTRE MUZICA LITURGICĂ ROMÂNEASCĂ ȘI MUZICA BIZANTINĂ[7]

Dacă creștinismul este atestat cu certitudine la populația daco-romană încă în secolul al IV-lea[8] — deci înainte de formarea poporului român, —, începuturi temeinice de organizare bisericească nu apar decît în secolul al X-lea, odată cu apariția primelor formații feudale românești[9]. În această perioadă se introduce limba slavonă ca limbă de cult și, concomitent, însăși cîntarea liturgică folosită în biserica bulgară. Cum slujba bisericească în limba slavonă nu era alta decît cea bizantină, nu există nici o îndoială că și cîntarea era tot bizantină. Întrucît condițiile istorice de dezvoltare a poporului român au fost destul de vitrege, principalele provincii, Țara Românească, Moldova și Transilvania, dezvoltîndu-se separat multe secole, este necesar, pentru a înțelege mai bine aspectele pe care le prezintă cîntarea liturgică la români, de a sublinia cîteva lucruri, și anume:

1. Încă din secolul al X-lea — deci înainte de instaurarea stăpînirii maghiare asupra Transilvaniei — limba slavonă a devenit limbă de cult la absolut toți românii[10].

2. În Țara Românească și în Moldova, slavona a fost pînă către sfîrșitul secolului al XVII-lea atît limbă de cult, cît și limbă de stat, ceea ce a permis un contact larg cu întreaga lume slavă de rit ortodox. În a doua jumătate a veacului al XVII-lea, limba greacă înlocuiește pe cea slavonă în cancelariile domnitorilor români, căpătînd o pondere tot mai mare și în biserică, pentru ca la începutul secolului al XVIII-lea să se impună definitiv limba română ca limbă de cult.

[5] Vezi Gh. Ciobanu, studiile menționate în nota precedentă.

[6] Gh. Ciobanu, *Național și universal în folclorul muzical românesc*, p. 108—109.

[7] În formă puțin redusă, studiul a fost prezentat la « I Congresso internazionale di studi di musica bizantina liturgica e orientale. Grottaferrata (Italia), 6—11 maggio 1968 ».

[8] *Istoria României*, I, București, 1960, p. 179.

[9] *Ibidem*, p. 183, 185.

[10] *Istoria României*, II, București, 1962, p. 181; *Istoria literaturii române*, I, București, 1964, p. 236—237.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

3. Dacă inițial limba slavonă a venit la români prin bulgari, în decursul timpului s-au făcut simțite influențe slavone de redacție sîrbă, ruso-ruteană și chiar poloną[11]. Aceste influențele au fost în directă legătură cu perioadele de avînt politic și cultural ale popoarelor respective și cu relațiile pe care țările române le-au avut cu acestea.

4. După ocuparea Peninsulei Balcanice de către turci, Țara Românească și Moldova — care luaseră ființă ca state independente către mijlocul secolului al XIV-lea — vor juca în sînul lumii ortodoxe un rol politic și cultural din ce în ce mai însemnat. Aceasta se explică prin faptul că, deși cele două principate menționate au stat sub suzeranitate turcească începînd din prima jumătate a secolului al XVI-lea, ele nu au fost niciodată desființate ca state autonome, așa cum s-a întîmplat cu Bulgaria, cu Serbia și chiar cu Ungaria după înfrîngerea de la Mohaci. Limba slavonă jucînd în aceste părți ale continentului european același rol pe care l-a jucat limba latină în Apusul și în Centrul Europei, în țările române se vor tipări, cu începere din primul deceniu al secolului al XVI-lea, numeroase cărți liturgice care vor circula în toate țările slave de rit ortodox. Ceva mai mult, slavona a devenit, la un moment dat, instrument de solidarizare a lumii ortodoxe sud-est europene. Rezultă clar acest lucru din prefața unei *Psaltiri* slavone, tipărită în anul 1637 în Țara Românească și închinată — după cum se spune — « drept credinciosului și evlaviosului neam al patriei noastre și altor neamuri înrudite cu noi după credință și avînd același vestit dialect slavonesc ca limbă, și cu deosebire bulgarilor, sîrbilor, ungrovlahilor (adică românilor de sub stăpînire ungară — *n.ns.*), moldovlahilor și celorlalți »[12].

5. Concomitent cu limba slavonă a circulat la români, încă de la început, limba greacă. Desigur că nu este vorba de o circulație de aceeași importanță și intensitate ca a slavonei, dar nu poate fi ignorată dacă vrem să înțelegem just muzica liturgică românească de-a lungul secolelor. Această circulație se explică prin următoarele cauze: a) după căderea primului țarat bulgar, Bizanțul și-a extins autoritatea pînă la Dunăre, trecînd chiar pe malul stîng al acestui fluviu; b) primul mitropolit al Țării Românești, Iachint Critopol (1359—1372), a fost grec de la Vicina, după cum greci au fost și următorii doi mitropoliți; c) încă din anul 1391 s-a început închinarea unor mănăstiri românești către biserica Sfînta Sofia din Constantinopol[13], ceea ce a dus la venirea unor călugări greci în Principatele Române; d) domnii români au fost în contact direct cu Bizanțul pînă la căderea acestuia sub turci, trimițîndu-și acolo fii pentru deprinderea armelor și pentru educație. Trecînd peste inscripțiile în limba greacă existente cu începere din secolul al IX-lea, aducem ca dovadă indiscutabilă a folosirii limbii grecești de către români *Evangheliarul* în limbile greacă și slavonă, scris în anul 1429 la mănăstirea Neamțul din Moldova (actualmente se află la Oxford), ca și manuscrisele muzicale de la Putna, datînd din prima jumătate a secolului al XVI-lea, în care domină în mod categoric limba greacă[14]. Nu este nimic surprinzător de altfel, de îndată ce și la bulgari cele patru cîntări introduse în sinodicul țarului Boril sînt tot în limba greacă[15]. De altfel, nu trebuie să pierdem din vedere, pentru înțelegerea acestor lucruri, că pentru lumea ortodoxă a sud-estului european greaca și slavona au fost limbile cultice recunoscute oficial.

6. Pe măsură ce slăbește influența limbii slavone la români — iar simptomele acestei slăbiri apar încă pe la sfîrșitul secolului al XV-lea —, în aceeași măsură crește, odată cu impunerea treptată a limbii române, influența limbii grecești. Contactul permanent cu Bizanțul, cu Athosul și în general cu lumea ortodoxă a Orientului apropiat — darurile în bani, în obiecte, în cărți, în manuscrise etc. a domnitorilor și boierilor români se întîlnesc nu numai în Balcani, ci și în Cipru, la Ierusalim, în Armenia, în Siria și chiar

[11] N. Drăganu, *Histoire de la littérature roumaine en Transylvanie des origines à la fin du XVIIIe siècle*, în *La Transylvanie*, București, 1938, p. 601.

[12] *Istoria României*, III, București, 1964, p. 260.

[13] D. Russo, *Studii istorice greco-române. Opere postume*, t. II, București, 1939, p. 520.

[14] Din cele șase manuscrise muzicale scrise la Putna, doar două au textul aproape în mod egal slavon și grec, în rest numărul cîntărilor în text slavon fiind cu totul redus.

[15] R. Palikarova-Verdeil, *La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes*. M.M.B. Subsidia, vol. III, Copenhaga, 1953, p. 213; Stefan Lazarov, *Sinodikat na car Boril kato muzikalnoistoriceski pametnik*, în *Izvestia na Instituta za muzika*, kniga VII, Sofia, 1960, p. 73; Elena Tončeva, *Die Neumentexte in der Palausow-Abschrift des Synodiks des Zaren Boril und ihre Stellung in der Geschichte der bulgarischen mittelalterlichen Musik*, în *Résumés des communications*. Ethnographie et arts (Ier Congrès international des études balkaniques et sud-est européennes, Sofia, 26 août — 1 septembre 1966), Sofia, 1966, p. 159.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în Peninsula Sinai[16] —, apoi deschiderea unor școli, cu începere de pe la mijlocul secolului al XVII-lea, cu profesori greci renumiți pe acele vremuri pentru cultura lor[17] sînt tot atîtea dovezi ale ascensiunii limbii grecești. Influența culturii și a limbii grecești culminează însă cu începere din deceniul al doilea al secolului al XVIII-lea, cînd domnii Țării Românești și ai Moldovei au început să fie numiți direct de către sultan dintre grecii din Constantinopol care i se dovedeau credincioși. Mai ales pe timpul acestor domnitori — a căror domnie a dăinuit pînă în anul 1821 — au venit în țările române numeroși greci, printre care și cunoscuți psalți și protopsalți cum au fost: Manuel Hrisafis, Petre Vizantie, Dionisie Fotino, Grigore Protopsaltul, Nikiforos din Hios, Agapie Paliermul, Petre Efesiu etc. Însăși așa-numita « reformă », realizată de Chrisant de Madit, de Hurmuz Hartofilex și de Grigore Protopsaltul în anul 1814, și-a văzut încununarea la București, în anul 1820, prin apariția primelor cărți de muzică psaltică tipărite: *Néon Anastasimatárion*[18] și *Sýntomon Daxastárion*[19], ambele publicate de Petre Efesiu.

Ce știm concret despre muzica liturgică românească de-a lungul secolelor și cum se prezintă astăzi?

Deși este vorba, pentru întreaga țară, de aceeași muzică de origine bizantină, distingem în mare două zone: pe de o parte Țara Românească și Moldova care, deși au constituit state distincte pînă în anul 1859, dezvoltîndu-se similar și avînd contacte permanente cu lumea ortodoxă au făcut să circule aici aceeași muzică liturgică; pe de altă parte Transilvania, care pînă în anul 1918 a fost sub stăpînirea austro-ungară, dar din punct de vedere religios administrativ a depins în epoci diferite, fie în parte de Serbia și în parte de Țara Românească și de Moldova, fie cînd de Serbia, cînd de țările române. Ne vom referi pe rînd, în mod foarte succint, la muzica acestor două zone.

Manuscrisele existente, ca și ceea ce se practică astăzi în mod curent, dovedesc că în ambele principate: Țara Românească și Moldova, a circulat aceeași muzică liturgică, nu numai de origine bizantină, dar și strîns legată de întreaga evoluție istorică a acesteia. Deși există cîteva manuscrise psaltice care ar putea fi datate din secolul al XIV-lea, dacă nu chiar din secolul al XIII-lea, fiind în întregime în limba greacă, nu se poate preciza deocamdată dacă au fost scrise pe pămîntul românesc, sau numai aduse aici. Dar iată că la finele secolului al XV-lea are loc în Moldova, sub domnia lui Ștefan cel Mare (1456—1504), o strălucită epocă de înflorire culturală în toate domeniile artei, inclusiv în cel al muzicii.

La Putna, mănăstire zidită de acest domnitor, reînvie vechile școli de caligrafie și de miniatură românești, iau ființă școli de pictură și de muzică. Școala de muzică de la Putna — care dăinuie, după cîte se pare, pînă către anul 1580 și de la care se cunosc șase manuscrise muzicale — are ca reprezentant de frunte pe Eustație Protopsaltul[20]. Pînă în anul 1964 nu se cunoșteau decît două din cele șase manuscrise muzicale putnene — socotite de A.I. Iacimirsky ca formînd unul singur — aflate, unul și cel mai important la Muzeul istoric de stat (Gosudarstvenniĭ istoričeskiĭ Muzei) din Moscova (fondul Sčukin), iar celălalt la Arhivele statului din Leningrad (fondul Kiseleff). Despre primul dintre acestea, Raïna Palikarova-Verdeil afirma că nu ar fi decît o copie de pe un manuscris muzical bulgar, adus în Moldova de călugări care s-au refugiat aici după desființarea celui de-al doilea țarat bulgar de către turci[21]. Pentru a îndepărta o eroare care circulă, ne permitem să spunem următoarele: a) aserțiunea Palikarovei-Verdeil pornește de la presupunerea lui A.I. Iacimirsky, nu de la cercetarea manuscrisului; b) manuscrisul nu este o copie, ci conține creațiile proprii ale lui Eustație Protopsaltul de la Putna, după cum se specifică pe ultima pagină a manuscrisului aflat la Moscova (f. 158[r]): « Protopsalt Eustație ot Putenskago monastire ispisa sija Kniga o peti ot tvorenia svoju... » (Protopsaltul

[16] Marcu Beza, *Urme românești în Răsăritul ortodox*, București, 1935, passim.

[17] A. D. Xenopol, *Memoriu asupra învățămîntului superior în Moldova*, Iași, 1885, p. 10.

[18] Νέον ἀναστασιματάριον... Ἐν τῷ τοῦ Βουκορεστίου νεοσυστάτῳ τυπογραφείῳ, 1820.

[19] Σύντομον δοξαστάριον... Ἐν τῷ τοῦ Βουκορεστίου νεοσυστάτῳ τυπογραφείῳ, 1820.

[20] Gh. Ciobanu, *Școala muzicală de la Putna*, în *Muzica*, 14 (1966), nr. 9, p. 14—20.

[21] R. Palikarova-Verdeil, *op. cit.*, p. 215.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Eustaţie de la mănăstirea Putna a scris această carte de cîntări din creaţia sa...). În fragmentul de manuscris aflat la Leningrad se specifică, la un moment dat: « Zde počinaetsja tvorenija Evstatieva protopsalta ot Putenskago monastirju... » (Aici se începe creaţia lui Eustaţie protopsaltul din mănăstirea Putna...). Pentru a treia oară întîlnim o specificare asemănătoare într-un manuscris muzical ce se află, în momentul de faţă, în biblioteca mănăstirii Putna. « Zde počinaetsja tvorenia Eustatieva Protopsalta » (Aici se începe creaţia lui Eustaţie Protopsaltul). Apartenenţa etnică a lui Eustaţie nu poate fi pusă în discuţie. În manuscrisul de la Moscova, scris cu mîna lui, unele cuvinte poartă articularea românească: « alliriarele », « kratimele », « filtele ». Dacă nu ar fi fost român, nu s-ar fi produs asemenea inadvertenţe. Prof. dr. Emil Kalužniacki semnala, la începutul deceniului al noulea al secolului trecut, existenţa la Putna a unui irmologhion greco-slav alcătuit din şase volume[22]. Avînd în vedere acest lucru, trebuie să admitem că la Putna a existat într-adevăr o intensă activitate creatoare. Semnalăm că şcoala putneană era cunoscută şi în Polonia. Întrucît manuscrisele putnene se află în studiu, n-am putea spune care sînt trăsăturile muzicale proprii în raport cu cele de provenienţă străină care circulau pe acea vreme în Moldova. Faptul însă că încă în secolul al XVIII-lea se vorbea la ruşi de *raspev putnevski*[23] ne face să presupunem că melodiile create la Putna prezentau unele trăsături stilistice aparte. Menţionăm că în manuscrisele putnene scrise la începutul secolului al XVI-lea întîlnim cîntări cu text slavon şi grec, sau chiar bilingv, pe cînd în cele scrise după anul 1540 textele sînt greceşti şi numai rar de tot se adaugă cîte unei cîntări şi textul slavon. Însemnările tipiconale sînt de asemenea în cele două limbi menţionate.

Apăsarea turcească face să decadă, către sfîrşitul secolului al XVI-lea, întreaga activitate artistică de la Putna, deci şi cea muzicală, iar creşterea influenţei greceşti face să se facă simţită tot mai mult influenţa muzicii constantinopolitane şi athonite în limba elină. O nouă activitate creatoare muzicală nu mai întîlnim în Moldova decît către sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul celui de la XIX-lea, la mănăstirea Neamţul. Dar pe atunci însăşi muzica psaltică constantinopolitană şi athonită evoluase simţitor faţă de cea a secolelor precedente.

Despre existenţa cîntării în limba română în Ţara Românească există date încă din anul 1650, dar nu s-a descoperit pînă acum nici un manuscris muzical românesc din secolul al XVII-lea. Sfîrşitul acestui secol aduce însă o nouă perioadă de înflorire a artelor, de data aceasta în Ţara Românească, sub domnia lui Constantin Brâncoveanu (1688—1714). Introducerea limbii române în cult atrage după sine o intensă activitate muzicală, atît în domeniul creaţiei, cît şi al învăţămîntului. Apar numeroşi creatori, ca: Filothei sin Agăi Jipei, Şerban Protopsaltul, Constantin Protopsaltul, Ion sin Radului Duma Braşovan etc., care ne-au lăsat numeroase compoziţii, mai toate în stilul psaltic al epocii lor. Aceasta se explică prin faptul că legătura cu muzica constantinopolitană este acum tot mai puternică, mulţi dintre cei care predau psaltichia la Bucureşti fiind greci. Strînse legături cu muzica psaltică grecească se vede şi de acolo că pînă în deceniul al şaptelea al secolului al XVIII-lea cîntările româneşti prezintă, în general, aceeaşi structură ca a cîntărilor greceşti aflate în manuscrisele secolelor XVI—XVII şi ale primei jumătăţi a secolului al XVIII-lea. Cîntările manuscriselor datate după anul 1770 prezintă, de asemenea, aceleaşi trăsături cu cîntările impuse de Petre Lampadarie, Gheorghe Cretanul şi ceilalţi înnoitori, deci urmează îndeaproape evoluţia muzicii greceşti. Cum « reforma » lui Chrisant şi a celorlalţi doi coasociaţi a fost foarte bine primită în Ţara Românească şi în Moldova, şi cum odată cu tipărirea primelor cărţi româneşti de psaltichie, apărute în anul 1823, noua cîntare s-a generalizat, astăzi se cîntă în aceste provincii istorice aproape la fel ca la greci, bineînţeles cu modificările impuse de spiritul limbii române. Modificările intervenite — care de altfel nu sînt de mică importanţă — se datoresc în bună măsură şi faptului că textele au fost traduse cu totul liber, nerespectîndu-se nici lungimea versurilor şi nici locul accentelor textelor originale.

[22] Prof. Emil Kalužniacki, *Beiträge zur älteren Geheimschrift der Slawen*, Wien, 1883, p. 3.

[23] R. Palikarova-Verdeil, *op. cit.*, p. 75.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ne-am referit tot timpul, bineînţeles, la muzica oficială — dacă putem spune astfel — învăţată în şcoli după notaţia respectivă. Aceleaşi ehuri bizantine — mai ales în forma lor veche — au circulat însă şi pe cale orală, dezvoltîndu-se diferit, aşa cum se poate constata în unele creaţii populare: colinde, ale căror texte sînt inspirate din scrierile apocrife, cîntece de stea, cîntece de vicleim, verşuri la înmormîntare. Semnalăm însă că circulă şi prin manuscrise, ba chiar prin unele tipărituri, unele cîntări deosebite din punct de vedere melodic de cele care circulă la greci sau chiar la slavii sud-dunăreni. Dintre acestea menţionăm în primul rînd *Mărimurile* sau *Veliceaniile*, numite de asemenea şi *Pripele*, care se cîntă după polieleu: *Catavasiile Florilor* al căror model melodic nu-l întîlnim la celelalte popoare ortodoxe, apoi *Catavasiile Naşterii Domnului* care sînt influenţate în mod evident de creaţia muzicală populară tradiţională.

Spre deosebire de ceea ce am văzut că s-a întîmplat cu muzica liturgică în Ţara Românească şi în Moldova, muzica liturgică din Transilvania se prezintă mai neunitară. Există centre culturale — Aradul, de pildă — în care aceleaşi ehuri prezintă, la doi profesori, trăsături modale şi stilistice diferite. Ceva mai mult, între ceea ce se predă în şcoli şi ceea ce se poate auzi la psalţii din comunele mai îndepărtate, există deosebiri apreciabile, melodiile publicate fiind mult simplificate, pe cînd ale cîntăreţilor de ţară sînt mai ornamentate şi influenţate adesea de creaţia muzicală populară.

Nu trebuie să ne mire acest lucru, deoarece circulînd pe cale orală atît cîntarea liturgică, cît şi cea populară, fiecare psalt pune la contribuţie propria-i experienţă artistică, din care face parte şi creaţia populară. Afirmaţia este valabilă şi în sens invers, adică şi ţăranii creatori sînt influenţaţi de muzica liturgică, deoarece aparţine şi aceasta experienţei lor artistice. Distingem totuşi cîteva zone în Transilvania şi anume:

1. Partea de sud-est şi vest (Banatul cu Aradul şi Crişana), în care muzica liturgică se aproprie mult de cea practicată în biserica sîrbească, dar se face simţit şi felul de a se cînta în restul Transilvaniei.

2. Partea de sud a Transilvaniei, în care Braşovul şi împrejurimile au adoptat din totdeauna muzica liturgică din Ţara Românească, în timp ce Sibiul prezintă un amestec între ceea ce cînta Braşovul şi ceea ce cîntă, de pildă, Caransebeşul, care aparţine Banatului. Unele ehuri ale cîntării sibiene aparţin stratului mai vechi de muzică bizantină, dar cu schimbarea plagalului în autentic, în timp ce plagalul propriu-zis a preluat forma mai nouă a muzicii greceşti. Acesta este cazul cu ehul sau glasul V care foloseşte o scară de tip minor (cu treapta a şasea mobilă) şi care sfîrşeşte pe treapta a cincea întocmai ca ehul I medieval şi ca stihurile psalmului de la Vecernia de sîmbătă seară.

3. Centrul Transilvaniei, ca şi nordul, fiind mai îndepărtate atît de Ţara Românească, cît şi de Moldova, iar din punct de vedere jurisdicţional depinzînd cînd de biserica sîrbă, cînd de cea valahă, cînd de cea moldavă, cîntarea s-a îndepărtat tot mai mult de cea bizantină, influenţa populară fiind aici şi mai mare. Se recunoaşte totuşi uşor substratul bizantin al acestei muzici. Aceasta se explică, mai mult decît prin orice, prin faptul că pînă la unirea unei părţi a românilor ortodocşi cu Roma, în anul 1701, circulau manuscrise psaltice prin diferite centre culturale transilvănene.

Remarcăm pentru întreaga zonă transilvăneană — cu toate cele arătate mai sus — uniformitatea şi lipsa de varietate a cîntărilor, în raport cu cele din Ţara Românească şi Moldova. Cel puţin astfel se prezintă cîntările din publicaţiile apărute pînă acum, în notaţie liniară, deoarece un studiu al cîntării ce se practică oral nu s-a făcut. Ar fi suficient, poate, să menţionăm că podobiile sînt mult mai ornamentate în cîntarea practică decît le aflăm în notaţii şi că în multe părţi există slujbe liturgice mai scurte pentru timp de iarnă, cînd este frig, şi mai lungi pentru vară, pentru a se înţelege că nu putem aprecia, în măsura dorită, cîntarea liturgică din Transilvania numai după ceea ce aflăm în publicaţii.

În concluzie, putem sublinia încă odată că muzica liturgică românească, cu toată varietatea sa stilistică regională, are la bază muzica bizantină. Nu pretutindeni, şi nici întru totul, această cîntare urmează întocmai canoanele muzicii bizantine, ci prezintă şi trăsături proprii care urmează să fie definite de acum încolo.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CONTRIBUTIONS TO THE KNOWLEDGE OF THE ROMANIAN MUSICAL CULTURE

SUMMARY

The problem of the genesis of the folk Romanian music has been a major concern with some musicologists during the last decades. As a rule, the starting point has consisted at first of data concerning the music and the musicality of the Thracians, as these have been recorded by the Greek and Latin writers, and afterwards of the assertions of some earlier Romanian and foreign writers. The author takes into account a new factor: the language. Having stated that there are to be found not only important similitudes between the Romanian folklore and that of the South Danubian Slavonian peoples, but also clear-cut differences between them as concerns the structure of the melody and of the rhythm, the author draws the inference that the basic musical stock is a Geto-Dacian inheritance, while the peculiar structure of the melody and of the rhythm is due to the language, whose origin is Romanic. In the second part of his study, the author analyses the connections between the Romanian church music and the Byzantine one. At first the church music had come to the Romanians directly from Byzantium, and later also through the intermedium of the Bulgarians, as soon as Slavonic became the church language. After the disappearance of the South Danubian Slavonian states, and of Byzantium itself, the Romanian Countries still kept a firm touch not only with the Balkan Orthodox peoples but also with the whole Eastern Church world, becoming thus real pillars of this world. This touch, especially with Constantinople and Mount Athos, made possible for the Romanians to have a classical music of their own which, though its origin was clearly Byzantine, it developed in the meantime some peculiar features of its own, due, on the one hand, to the musicality of the Romanian language, and on the other, to the adaptation of the Byzantine melodics to the requirements of the Romanian prosody and of the order of the words in the Romanian sentence. This statement is valid also for the Transylvanian music, which, from the beginning of the 18th century has circulated only viva voce.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

GAVRIIL MUSICESCU: UN CLASIC

de GHEORGHE FIRCA

Cultura muzicală românească și-a apropiat clasicismul fie în ipostaze neverosimil întîrziate, fie în reeditări neoclasiciste. Epigonismul este marca celor dintîi, iar manierismul sau, în cel mai bun caz, stilismul marca celor de pe urmă. Există totuși un artist care, prin încrederea în ceea ce este optim și universal în clasic și prin îndemînarea formei, a sfidat constrîngerea istorică. E Gavriil Musicescu. Format în mediul clasicizant al școlii de pe lîngă capela din Petersburg, el depășește academismul profesat acolo, ajunge la un nou echilibru, revitalizat de o expresie proaspătă, ingenuă. De fapt, imperativul istoric este în favoarea sa. Momentul românesc reclama pentru genul — atunci oportun — al muzicii corale un statut de claritate și echilibru, deci de clasicitate. Clasicitatea se manifestă plenar la Musicescu prin profesarea unei arte de certă distincție și elevație, a unui « coralism » pur.

Ca niciunde la noi, mediul intelectual și ambianța spirituală a Iașului de acum un secol, oscilînd firesc și dinamic între rural și urban, între nordic și balcanic, între oriental și occidental, între românesc și european, între clasicism și romantism, nu au imprimat unei serii de creații, devenite definitorii pentru etapa aceea de cultură românească, o mai accentuată notă de universalitate (Xenopol, Maiorescu, Eminescu). Nota aceasta, asociată cu necesitatea echilibrării contrariilor, nu se poate manifesta mai bine ca în condițiile unui obiectivism de esență clasică, înțeles, firește, ca gest unanim și nu ca atribut al unui curent mai mult inactual istoricește decît actual. Pentru Musicescu, mediul ieșean a constituit, ni se pare, unul din factorii cei mai de seamă în consolidarea viziunii sale stilistice (întocmai ca și pentru Enescu care, învingînd romantismul saturat al operelor de debut, a restituit muzicii românești ipostaza sa necesarmente clasică).

Puritatea spiritului coral la Musicescu este rezultatul unei retrospecții — într-un anume grad și într-un anume sens intuitive — în trecutul cultural european; intuitive, întrucît puține indicii de ordin stilistic și tehnic privind epoca de maximă înflorire a muzicii corale europene stăteau pe atunci la îndemîna creatorului și chiar a cercetătorului. Musicescu întreprinde, pe filiera propriei profesiuni și punînd în focarul criticii școala din care purcede, decantarea reziduurilor acestei școli. Și Bortneanski realizase o simplificare a stilului școlii italiene, cît și al școlii rusești anterioare lui, în sensul apropierii scriiturii de omofonie și de tonalitatea major-minoră, dar făcînd adesea concesii, recurgînd la soluții simpliste, frizînd cu alte cuvinte manierismul. De-a dreptul uimitoare la compozitorul român este încrederea într-o posibilă reabilitare a expresiei și a mijloacelor clasice, într-o resuscitare a prestigiului lor. El reface, nu știm cum, legături cu modele ilustre, printre care cele ale epocii palestriniene. Astfel *Pre tine de lăudăm* (*sol* minor) al *Liturghiei* sale este de o expresie sobră, perfect echilibrată și vădește, în funcție de text, o structurare proprie motetului; tot astfel, în *Heruvicul* în *re* major, ale cărui secțiuni

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(*re* major-*re* minor) răspund nu numai necesităţilor amintitei forme, ci se înlănţuie pe baza principiului de contrast tonal, specific acelui *empfindsamer Stil* din vremea clasicismului. Alte modele, de data aceasta mai accesibile autorului, sînt acelea ale unor pagini corale, dar și simfonice, amintind părţi lente din ciclurile lui Haydn sau Beethoven (ca, de pildă, partea centrală a primului *Concert* al compozitorului ieșean). Așa cum faptul a mai fost subliniat[1], logica funcţionalităţii armonice este un element hotărîtor în desfășurarea discursului (chiar și atunci cînd se apelează, precum în *Concerte*, la imitaţie canonică sau fugată) și în structurarea formei ce relevă uneori imaginea amplificată și potenţată a unei deosebit de clare cadenţe autentice, cu punctele intermediare de repaus ale semicadenţei și cadenţei întrerupte (amintitul imn în *sol* minor). Procedee armonice mai speciale, precum acordul alterat pe treapta a II-a sau a VI-a[2], constituie elemente de microdramatism, atunci cînd sînt inserate în desfășurarea tonal-armonică generală.

Este de asemenea semnificativ faptul că, în timp ce precursorii săi nemijlociţi, compozitorii ruși, cultivau cu precădere monumentalul și stilul responsorial, existent încă din secolul al XVII-lea în arta profesională rusă[3], stil readus în actualitate de Bortneanski prin însușirea manierei tîrzii a școlii veneţiene, Musicescu preferă frescei festiv-concertante forme economice, concise, cultivînd contrastul tematic elementar, organice însă în logica și în dialectica lor motivică. Reminiscenţe ale concertantului se pot întîlni numai în *Heruvicul* în *do* major și, desigur, în cele două *Concerte*. Opoziţiei de mai multe coruri (cu scriitura lor de șase, opt sau zece voci reale) îi este preferată, în scriitura consecventă la patru voci — o scriitură analogă celei de cvartet —, doar alternarea vocilor de bărbaţi și de femei, ce amintește și de dispoziţia corică a grupelor de instrumente în orchestra clasică.

Un caz oarecum izolat în creaţia sa de muzică religioasă, care îl confruntă cu o problematică mai spinoasă de armonizare, respectiv de armonizare modală[4], se dovedește a fi versiunea corală a *Prohodului* (ne referim numai la starea I și a II-a). Aici, melodica însăși, care, cu toate modificările probabile operate de Musicescu, se păstrează în limitele unui plagal al lui *re*, oscilînd între eolic și doric, a impus găsirea unor soluţii de armonizare vizînd nu atît construirea de acorduri « naturale » pe treptele modului, cît încadrarea acestor acorduri, prin sensibilizări, în scurte porţiuni tonale. Atît sensibilizarea, deci crearea de zone dominantice, cît și sunetele de pasaj folosite într-o relativă complementaritate la diferite voci vădesc similitudini cu un alt prototip occidental, coralele lui Bach; prototip desigur ipotetic, căci compozitorul moldovean trebuie să fi ajuns la un atare rezultat numai ca urmare a identificării gîndirii sale cu rigorile și direcţionările tehnice ale artei secolului al XVIII-lea.

Dacă în creaţia corală preocuparea desăvîrșirii elementului stilistic și de factură a constituit totodată o barieră în calea unui eventual proces de autodepășire[5], alte domenii ale creaţiei și activităţii lui Musicescu dezvăluie, dimpotrivă, indiciile unei gîndiri receptive faţă de nou. Din rîndul aceloraşi înţelegeri intuitive ce guvernează cele mai bune realizări ale sale, face parte și concepţia sa asupra naturii modale a cîntecului popular, asupra existenţei modalului însuși ca o lume structurală independentă de tocmai sistemul în care, ca creator de muzică tradiţională, se simţea pe deplin stăpîn. Și aici însă, rigoarea sistematică trece dincolo de intuitiv, argumentarea pe plan teoretic a ideilor sprijinindu-se, atunci cînd este necesar, pe investigaţia științifică, în temeiul căreia muzicianul se

[1] Cf. Doru Popovici, *Muzica corală românească*, Bucureşti, 1966, p. 39.

[2] Sexta adăugată pe acordul treptei a VI-a în minor, atît de caracteristică stilului lui Beethoven.

[3] Aprofundat în ultima vreme în cercetările de specialitate, genul concertului polifonic *a capella* « policoral » comportă în muzica rusă origini aproape cotemporale cu epoca de înflorire a școlii veneţiene. Așa cum arată N. Gherasimova-Persidskaia (*Характерные композиционные черты многоголосия портесных концертов XVII—XVIII вв.*, în *Musica antiqua* II, Bydgoszcz, 1969), din studiul numeroaselor manuscrise aflate la biblioteca Academiei de ştiinţe din Kiev rezultă că această categorie de lucrări, păstrătoare în principal a monumentalităţii obţinute prin etajarea numeroaselor voci ale corurilor antifonice, înfăţişează, din punct de vedere al structurii, tranziţia de la polifonie la armonie, de la modal la tonal, preluînd şi unele trăsături ale variaţiei şi polifoniei populare.

[4] Dacă facem abstracţie de încercările sale de început de a transpune coral melodiile psaltice, încercări semnalate de Doru Popovici (*op. cit.*, p. 38).

[5] Cf. Zeno Vancea, *Creaţia muzicală românească, sec. XIX—XX*, Bucureşti, 1968, p. 127.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

va situa, cum se știe, chiar pe poziția denunțării academismului[6]. Concepțiile acestea cu adevărat deschizătoare de perspectivă s-au materializat la rîndul lor într-un domeniu care nu accepta echivocurile și compromisurile stilistice: armonizarea cîntecului popular. Acele 12 *melodii naționale, culese, armonizate și aranjate pentru cor mixt și piano* marchează nașterea unui idiom specific, orientat spre acele valori pe care se va întemeia din plin abia școala componistică românească modernă.

Că etapa imediat următoare de evoluție a muzicii românești, în care D.G. Kiriac avea să înscrie o nouă pagină de împlinire creatoare, oferă o soluție diferită estetic și stilistic de aceea a lui Musicescu nu diminuează întru nimic însemnătatea operei compozitorului de la Iași. Prevestitor al unui orizont nou (și etichetat atîta vreme, pe nedrept, ca « înaintaș », ca ante-mergător din vremuri, o formulă prin care se subînțelegea, tacit, plasarea sa într-o modestă preistorie a artei muzicale românești), Gavriil Musicescu — acest clasic — își poate confrunta înfăptuirile cu absolutul. De mai bine de un secol.

GAVRIIL MUSICESCU: UN CLASSIQUE

RÉSUMÉ

La musique de Gavriil Musicescu (1847—1903) — compositeur auquel on s'est contenté longtemps d'accorder le qualificatif conventionel de « précurseur » de l'école musicale roumaine — illustre, par son achèvement stylistique, une étape importante, quoique de début, dans l'évolution de cette école. La plus grande partie de son œuvre (et surtout les compositions destinées à accompagner l'office liturgique) est écrite pour chœur *a capella*. La pureté classique de la forme et la clareté de l'harmonie fonctionnelle (axée sur la tonalité classique) sont le résultat d'une revivification et d'une purification à la fois de la source stylistique que constitue la manière académique de Bortniansky (il faut noter que Musicescu a suivi ses études à la Chapelle Impériale de Pétersbourg). En même temps, le compositeur roumain dirige son regard vers les illustres modèles du passé, notamment vers l'art polyphonique de la Renaissance, ainsi que — dans la plupart des cas — vers le classicisme viennois.

Particulièrement représentatives, les « 12 mélodies populaires pour chœur et piano » de Musicescu posent pour la première fois dans la musique roumaine le problème de l'harmonisation modale.

[6] Întreaga concepție asupra modalului a lui Gavriil Musicescu, expusă în mod sistematic sau în focul polemicii, este amplu dezbătută în monografia *Gavriil Musicescu* de George Breazul (București, 1962).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ASPECTE ALE TEATRULUI MUNCITORESC DIN ROMÂNIA (1918—1944)

de MARGARETA ANDREESCU

Purtînd denumiri diverse ca « teatru revoluţionar », « teatru proletar », « Agitprop-Bühne », formaţii artistice de muncitori activează pe o bună parte a globului pămîntesc, peste tot unde, după instaurarea primului stat socialist din lume, iau naştere sau se consolidează partide ale clasei muncitoare. Au existat, desigur, şi înainte de aceasta grupări muncitoreşti cu activitate cultural-artistică, născute în sînul mişcării socialiste. În epoca interbelică însă, ele cunosc o mare proliferare şi, ceea ce este mai important, o fundamentare teoretică şi o orientare ideologică mai fermă. Teatrul acesta devine o prezenţă foarte concretă şi dinamică, angrenat în luptele politice ale timpului. El va desluşi în orice aspect cotidian al luptei de clasă o perspectivă revoluţionară. Instrument de luptă al mişcării muncitoreşti revoluţionare, el are menirea să organizeze proletariatul, să-i reprezinte interesele şi de aceea el nu va fi niciodată un « scrînciob » care să « adoarmă ca un narcotic viziunea limpede a lucrurilor... »[1]. Acest teatru trebuie să aibă « în afară de scopul lui educativ şi de înălţare a clasei proletare spre culmile de lumină ale spiritului »[2] şi sarcina de primă necesitate şi anume aceea de a contribui la făurirea conştiinţei de clasă a muncitorimii. El devine un for al dezbaterilor deschise, prezentînd viaţa nu numai aşa cum este, ci, mai ales, transformabilă.

După perioada existenţei legale — în general foarte scurtă — a partidelor comuniste şi muncitoreşti, longevitatea diverselor grupări teatrale din multitudinea celor ivite, mereu desfiinţate şi din nou înfiinţate, condiţiile lor de existenţă materială vor fi determinate, în primul rînd, de evoluţia social-politică proprie fiecărei ţări, aşa după cum formele de manifestare, modalităţile artistice la care recurg vor trăda caracterul specific culturii naţionale şi nivelul cultural-artistic pe care-l ating la un moment dat. Olimpiada Uniunii internaţionale a teatrului revoluţionar, organizată la Moscova în anul 1933, îi dă prilej lui Erwin Piscator să releve particularităţile unor trupe participante. Artiştii-muncitori din Danemarca au asociat în spectacolele prezentate pantomima cu muzica, corul vorbit şi exerciţiile sportive, în timp ce francezii au adoptat spiritul satiric al spectacolelor de cabaret. Forma tradiţională a unor cantate şi oratorii a suferit, în adaptarea unor trupe germane, transformări revoluţionare. În timp ce producţia scenică a artiştilor amatori din Olanda a fost caracterizată prin exuberanţă, aceea a elveţienilor şi a englezilor purta încă amprenta rigidităţii vechilor formaţii de «agit-prop », rigiditate compensată, în cazul artiştilor amatori englezi, printr-o deosebită expresivitate în rostirea textelor. Aportul formaţiilor din Mongolia pare să fi fost cel mai autentic şi cel mai original demonstrînd, prin

[1] Em. Socor, *Teatrul cu repertoriu pentru muncitori în U.R.S.S. şi Franţa*, în *Manifest*, Iaşi, 1936, 25 ianuarie.
[2] I. G. Raiu, *Scena: în loc de cronică dramatică*, în *Şantier*, Bucureşti, 1935, 1 noiembrie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

exemplul lor, « necesitatea dezvoltării unei forme artistice naţionale pentru a putea stabili şi menţine legătura cu păturile largi populare ale muncitorilor şi ţăranilor »[3].

În ceea ce priveşte spectacolele revoluţionar-agitatorice ale echipelor artistice muncitoreşti din România interbelică, ele dezvăluie, de la început, pluralitatea genurilor literare folosite şi diversitatea formelor în care le prezintă scenic. O altă observaţie generală privind teatrul proletar românesc este că, sub aspectul conţinutului, fenomenul trăieşte o dialectică dinamică în deplină concordanţă cu epoca istorică în care evoluează, aceeaşi dialectică acţionînd şi în sfera artistică. Se va putea urmări deci şi aspiraţia spectacolului proletar spre formele de expresie scenică cele mai moderne.

Teatrul proletar românesc, fenomen social-artistic larg afirmat cu toată existenţa sa ilegală sau semilegală, înscriindu-se ca unul din aspectele demne de a fi studiate în cadrul a cel puţin două discipline — istoria mişcării muncitoreşti şi istoria teatrului —, nu a solicitat pînă în prezent decît ocazional şi limitat atenţia cercetării de specialitate[4]. Ne propunem să desprindem în studiul nostru unele jaloane de ordin artistic proprii acestui teatru cu adînci implicaţii şi rezonanţe sociale, ale teatrului combatant, *das Kampftheater*, cum se defineşte atît de propriu în limba germană. Nu este vorba, fireşte, de un sistem de principii rod al unor meditaţii şi experienţe de laborator, ca în cazul unor novatori revoluţionari ai teatrului profesionist. Pentru aceasta teatrului proletar românesc îi lipseau atît cadrele de specialişti, cît şi un minim de condiţii materiale şi organizatorice. Ivirea unor modalităţi artistice variate nu a fost determinată de însuşirea unor principii estetice specifice. Lucrul s-a produs, în mod firesc, în raport cu necesităţi concrete legate de natura mesajului care trebuia transmis, cu componenţa masei de spectatori şi, nu în ultimă instanţă, cu condiţiile tehnice ale scenei. În unele cazuri, destul de rare, cînd întîlnim îndrumători dispunînd de o anumită cultură de specialitate, opţiunile pentru una sau alta dintre soluţiile stilistice vor exprima decizii estetice. Ele vor fi subordonate însă, întotdeauna, sarcinilor teatrului proletar şi nu-i vor denatura niciodată profilul.

Nu ne vom opri în mod special asupra dramaturgiei sau, mai precis, asupra textelor folosite. Investigarea acestui domeniu este foarte importantă şi nu poate fi separată de ansamblul temei, solicitînd o discuţie atentă şi nuanţată. Considerăm, însă, că pentru moment, referirile pe care le vom face la o serie de texte vor fi, în mare, suficient de elocvente pentru edificarea cititorului asupra varietăţii, calităţii lor artistice şi agitatorice etc. Nu ne putem opri totuşi de a face cîteva menţiuni. Lipsa unei dramaturgii revoluţionare, deci necesitatea elaborării ei, este problema numărul unu a tuturor formaţiilor de teatru proletar, indiferent în ce ţară ar fi activat. De aceea, declaraţia programatică a Uniunii internaţionale a teatrelor muncitoreşti îşi propune ca sarcină crearea unui repertoriu propriu[5]. Această problemă este cu stăruinţă dezbătută şi în presa noastră muncitorească. Interesul se îndreaptă către autori ca Gorki, Alexei Tolstoi, Hauptmann, Toller, Brecht, Kampf[6]. Din operele acestora, la care s-au adăugat, de la caz la caz, şi alte nume ca, de pildă, Romain Rolland, Bernard Shaw, s-a constituit în epocă repertoriul de rezistenţă al tuturor teatrelor muncitoreşti. În rest, aproape toată literatura dramatică existentă este repudiată. Atitudinea este parţial justificată; ea exprimă însă excesul proletcultist caracteristic epocii, condamnat azi, şi nu fără temei, pentru extremismul lui.

Unii scriitori ai epocii, un Maiakovski de pildă, creează o literatură nouă. Lipsindu-i piesele strict contemporane care să abordeze problemele mari ale timpului, regizorul Erwin Piscator îşi vede îngrădite posibilităţile de a face din teatru o armă politică. El impulsio-

[3] Erwin Piscator, *Schriften 2, Aufsätze, Reden, Gespräche*. Berlin, 1968, p. 100. Începînd din anul 1931, Erwin Piscator se afla la Moscova, unde a activat intens în cadrul organizaţiei internaţionale amintite. Între anii 1934 şi 1936 a fost preşedintele ei.

[4] În afara unui număr restrîns de articole, care produc în general cam aceleaşi informaţii, nu putem menţiona decît un singur studiu, semnat de Simion Alterescu şi Letiţia Gîtză, *Influenţa teatrului revoluţionar asupra mişcării noastre teatrale în epoca dintre cele două războaie mondiale* (SCIA, nr. 3—4, 1957).

[5] Cu privire la Uniunea internaţională a teatrelor muncitoreşti a se vedea Ludwig Hoffmann, Daniel Hoffmann-Ostwald, *Deutsches Arbeiter Theater, 1918—1933. Eine Dokumentation*, Berlin, 1961, p. 451—462.

[6] Vezi L. B., *Teatrul proletar*, în *Cultura proletară*, Bucureşti, 1926, 15 septembrie; I. Gruia, *Teatrul proletar*, în *Şantier*, 1936, 1 ianuarie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

neazǎ crearea unei dramaturgii cu un conţinut şi o structurǎ cu totul diferite de tot ce se scrisese pînǎ atunci. De aceea, « Piscator a transformat teatrul, care pînǎ atunci reproducea textele, într-un producǎtor care, pe baza propriei sale experienţe, trebuia sǎ-şi dezvolte o literaturǎ a sa »[7]. Situaţia generalǎ precarǎ în acest domeniu a acţionat stimulator şi în sînul artiştilor noştri proletari. Numai o infimǎ parte a producţiei dramaturgice mai este astǎzi recuperabilǎ şi nici aceasta în totalitatea sa. Ca o ironie a soartei, unele din texte au fost salvate chiar prin grija organelor de represiune. Ne referim, de pildǎ, la poemul dramatic în versuri *13 decembrie* scris de Bernard Lebli[8] sau la douǎ fragmente de piese (scrise în limbile românǎ şi maghiarǎ) care figurînd drept corpuri delicte au fost pǎstrate într-un dosar de anchetǎ[9]. O excepţie o constituie piesa scriitorului Nagy Istvan *Ozönvíz előt* (Înainte de potop) care s-a putut pǎstra. Jucatǎ în premierǎ în anul 1937, a fost reluatǎ pe scena teatrului din Tîrgu-Mureş (secţia maghiarǎ) în stagiunea 1971—1972. Dar, începînd, de pildǎ, cu piesa *Bolşevicul*[10] de Nicolae Popescu-Doreanu, reprezentatǎ în perioada constituirii partidului, şi continuînd cu textele scrise de B. Lebli, cele elaborate în colectiv în cadrul Grupei teatrale muncitoreşti şi multe altele nu le vom mai putea cunoaşte decît, cel mult, într-o vagǎ redare a conţinutului. O altǎ trǎsǎturǎ comunǎ a producţiilor dramatice originale este cǎ ele se prezintǎ mai ales sub forma unor scenete sau piese scurte. Concepute de cele mai multe ori ca rǎspuns la o anumitǎ situaţie de moment, ele îşi pierdeau actualitatea odatǎ cu reprezentarea. Alteori, generalizînd stări de lucru de o anume permanenţǎ şi bucurîndu-se de adeziunea publicului, au cunoscut reluări repetate pe cele mai diverse scene.

Cea mai simplǎ formǎ de manifestare şi prima în acelaşi timp, care a rǎmas sǎ completeze şi diversele programe ale formaţiilor artistice revoluţioare, a fost recitarea. Mihail Eminescu, Panait Cerna, George Coşbuc sau poeţii proletari Th. Neculuţǎ, Pǎun Pincio şi alţii au intrat în repertoriul permanent al actorilor muncitori. Fǎrǎ decoruri, fǎrǎ costume, talentul interpretului era suficient pentru a transmite spectatorilor viziunea propriei lor situaţii de exploataţi, pentru a le deştepta sentimentul de mîndrie şi conştiinţa datoriei lor de luptători. Poezia a cunoscut însǎ şi modalitǎţi de interpretare mai pretenţioase. A intervenit decorul, creînd ambianţa specificǎ, un personaj mut a cǎrui pantomimǎ acompania textul recitatorului — cum a procedat de pildǎ B. Lebli montînd şi interpretînd în anul 1927, în sala din strada Mihai Vodǎ, *Noapte de mai* de G. Topîrceanu — sau ca în altǎ montare (din aceeaşi perioadǎ), *Rǎsare soarele*[11]. Aici s-au relevat, în afarǎ de decor şi joc de lumînǎ, o mişcare scenicǎ mai bogatǎ a interpretului, acompaniamentul unui cor din culise, zgomotul unor paşi care, într-o cadenţǎ regulatǎ, sugera prezenţa santinelei din faţa celulei de închisoare. În ambele cazuri, încǎrcǎtura de idei şi sentimente a fost transmisǎ într-o modalitate liric-patetică. Claustrarea eroului — accentuatǎ prin decor — era negatǎ de corul invizibil care trebuia sǎ sugereze comunicarea cu exteriorul, comunitatea de sentimente şi gînduri cu tovarǎşii celui închis. Un plus de vigoare şi forţǎ agitatorică vor dobîndi spectacolele muncitoreşti atunci cînd vor fi tratate într-o altǎ modalitate şi anume aceea a corurilor vorbite.

Corul vorbit, static la început, cu pǎrţi de recitare solo, dǎdea textului o nouǎ dimensiune, îi sublinia conţinutul, îi conferea o mai mare forţǎ de convingere. Prezenţa pe scenǎ a unei mase de interpreţi care rosteşte în cele mai variate alternanţe un text revoluţionar, ritmul şi tonalitatea care se adaptezǎ conţinutului mǎresc efectul agitatoric. Acelaşi public, care vibrase plin de compasiune şi dureroasǎ retrǎire la scene ca cele amintite mai înainte, va fi dinamizat, compasiunea se transformǎ în revoltǎ, gîndirea ia

[7] Günter Rühle, *Die zehn Taten des Erwin Piscators*, în *Theater heute*, nr. 11, 1971.

[8] Manuscrisul face parte din dosarul de anchetǎ al Siguranţei aflat în pǎstrare la Arhivele C.C. al P.C.R., fond 95, dos. 4589.

[9] Vezi Mircea Bǎltescu şi Emil Poenaru, *File din activitatea şi lupta comuniştilor braşoveni*, Braşov, 1971, p. 118—120.

[10] Conform informaţiei primite de la Elena Popescu-Doreanu şi Ştefan Teodorescu, ambii interpreţi în spectacol.

[11] Textul versificat (se începe cu primele trei strofe ale unui cîntec vechi revoluţionar rus folosit de M. Gorki în *Azilul de noapte)* a fost scris şi interpretat de C. Z. Alexandru, muncitor tîmplar, autor al volumului de amintiri *Teatru între baionete*, apărut în anul 1970. Hans Koch, care a asigurat scenografia, ne-a descris o celulă cu pereţi cenuşii din carton pe care a pictat o uşă solidă, maro, cu o ferăstruică zăbrelită. În partea dreaptă se afla un pat de fier acoperit cu o rogojină.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

locul emoţiei. Montarea corurilor vorbite — mai mult poate chiar decît a scenetelor inspirate de faptul cotidian social şi politic de care ne vom ocupa în continuare — a dezvăluit o nebănuită siguranţă în alegerea textelor poetice, o impresionantă inventivitate şi fantezie artistică, permiţînd trecerea de la aranjamentul iniţial fix — stînga, dreapta, mijloc — la grupări sugestive, la o plasticitate a mişcării, la introducerea chiar a pantomimei şi a mişcării ritmice. Evoluţia formelor de reprezentare a corului vorbit, diversitatea acestor forme descrie o traiectorie ascendentă sub raportul artei scenice. Acest lucru nu înseamnă că forma statică originară ar fi dispărut cu totul într-o epocă mai tîrzie. Cu ocazia revelionului care a precedat greva ceferiştilor din anul 1933, într-o casă particulară din strada V. Gherghel a fost reprezentat corul vorbit C.F.R. Îmbrăcaţi în salopete, în hainele lor de lucru, fără grimă, împărţiţi pe voci joase şi înalte, interpreţii ritmează onomatopeic refrenul în cadenţa mersului trenului. Acelaşi cor fusese reprezentat şi în atelierele C.F.R.[12]. Cam în acelaşi gen, fără mişcare, pe bază de ritm şi rimă, un grup de utecişti a organizat, în închisoarea de la Oradea, un cor vorbit. Poemul *150 de milioane* de Maiakovski, la care ne referim, n-a avut de fapt decît un singur spectator în celulă (ceilalţi fiind interpreţi), pe tînărul pictor Tóth Ede. Tovarăşii lui au încercat să-i uşureze în acest fel sfîrşitul, grăbit în urma bătăilor suferite la anchetă[13]. Poemul lui Maiakovski *Cu stîngu, marş!*, ca şi acela al lui Ernst Toller, *Requiem*, reprezentate în cadrul activităţii culturale a Sindicatului metalo-chimic din Oradea (în anii 1935—1936), au produs o zguduitoare impresie asupra spectatorilor muncitori. Rostind răspicat şi energic cuvintele marşului, actorii veneau din fundul sălii, se grupau şi se regrupau pe scenă pentru ca la ultimele versuri să înainteze năvalnic pînă la marginea rampei. *Requiem* a fost regizat într-o modalitate care amintea corul antic. Textul, închinat memoriei celor căzuţi în lupta revoluţionară, începea recitat de o femeie, preluat fiind apoi de bărbaţi. Mişcarea lentă a grupurilor era însoţită de pantomima unei dureri copleşitoare. Din cînd în cînd, strigătul unei femei « a fost ucis ! » se suprapunea textului.

În organizarea unui tablou vivant, pornind de la simpla mişcare de grup, s-a recurs la pantomimă, dans, cor, la introducerea chiar şi a unor texte în versuri sau proză. Sub patronajul Comitetului de ajutorare a deţinuţilor politici, în cadrul campaniei pentru amnistie (1929), s-a reprezentat la Arad un tablou vivant pe această temă. În mijlocul scenei: un deţinut, în lanţuri grele. De fiecare parte a scenei cîte un grup: sînt muncitori şi ţărani. Un cîntec trist îl deplînge, un timp, pe cel închis. Apoi, brusc, apare pe scenă, cu litere de foc, cuvîntul *Amnistia!* Scandîndu-l hotărît şi energic, muncitorii şi ţăranii îşi dau mîna simbolizînd lupta comună pentru eliberarea celor închişi[14]. Un tablou vivant, reprezentat la Timişoara (între anii 1928 şi 1930), a fost conceput pe ideea că în capitalism situaţia de exploatat este comună tuturor muncitorilor, indiferent pe ce parte a globului s-ar afla. Apelînd la textul vorbit şi cîntat de cor, la mişcarea ritmică şi pantomima unor personaje grupate, la paşii unui dans comun şi solistic, a fost redată condiţia de viaţă a negrilor care lucrează în mine de diamant. Acest gen de tablou vivant, în care dansul ocupa un loc important, nu s-a putut realiza decît cu participarea directă ca interpret şi îndrumător a unui cadru de specialitate. Asemenea momente coregrafice, foarte des solistice, dar şi îmbinate cu mişcări de ansamblu, cu sau fără text, transmiţînd întotdeauna un mesaj progresist, au fost organizate cu mare perseverenţă în lagărul Vapniarca[15].

« Genul scurt » care s-a dovedit extrem de eficient sub aspect educativ-agitatoric, stimulînd în acelaşi timp imaginaţia creatoare în vederea elaborării textului, ca şi a adaptării diverselor modalităţi teatrale, a fost sceneta. Reflectînd evenimente, realităţi sociale

[12] Informaţia o deţinem de la Rica Mateescu care a participat la revelionul organizat în str. V. Gherghel.

[13] Din relatarea lui Ştefan Gruia, directorul *Revistei bibliotecilor*. Acest cor, ca şi următoarele două la care ne referim, au fost organizate de domnia-sa.

[14] ***, *Az aradi Segélyző Bizotság müsoros téadélutánja*, în *Virradat*, Arad, 1929, 26 februarie. Articolul acesta constituie o excepţie prin faptul că nu se rezumă la simpla informaţie privind spectacolul, ci cuprinde şi unele elemente descriptive. În cadrul aceluiaşi spectacol s-a reprezentat şi piesa într-un act *Vor dem Tore* scrisă de Andor Gábor pentru Proletarisches Theater (1920—1921) al lui Piscator.

[15] Din informaţiile primite de la Ester Magyar-Gonda şi dr. Nicolae Gonda. Ester Magyar Gonda a fost pînă în ultimii ani directoarea Şcolii de coregrafie din Bucureşti.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și politice la ordinea zilei, sceneta operează o critică necruțătoare, lansează avertismente de mare gravitate. Textul lapidar, rostit ca apelul unei lozinci într-o mișcare scenică sobră, fără elemente de decor și costum, se adresează direct ascultătorilor din sală. Alteori, realitatea e sugerată cu mijloace de interpretare realiste. Grotescul și virulența satirică au constituit de obicei calități spectaculare, urmărite deliberat. Uneori se ajunge chiar și la formula revistei. Sceneta, ușor adaptabilă condițiilor scenice întotdeauna precare, necesitînd un număr redus de interpreți, fără pretenții speciale de decor și costum, transmițînd un mesaj de strictă actualitate, se dovedește baza literară cea mai eficientă a spectacolului muncitoresc și de aceea cel mai larg folosită. O seară de spectacol consacrată unei singure piese — ambiția majoră a scenei revoluționare, domeniu în care artiștii noștri proletari au ajuns, la un moment dat, la o adevărată performanță artistică — a fost mai greu și mai rar realizată. Situația se reflectă, cu unele excepții, identic în toate țările unde au activat trupe de teatru revoluționar[16].

Condiția femeii muncitoare — în cazul de față a celei din filatură — a fost tema unei scenete reprezentate la Iași în sala Ghica Vodă. Pe scenă, într-un colț, un schelet de lemn reprezenta un război de țesut. Un grup de muncitoare țes, în timp ce altele, într-o permanentă mișcare, deservesc războiul aducînd fire de depănat. În partea opusă războiului lucrează depănătoarele și năvăditoarele. În timp ce se desfășoară acest proces al muncii, textul pe care-l rostesc declamator personajele din scenă relevă condiția inumană de lucru care pune ceas de ceas în pericol aceste femei, amenințate cu pierderea vederii. În sala « Cultura », o altă sceneta tratează condițiile de muncă ale ucenicilor. Pe un carton ce înconjură scena sînt desenate în cărbune, într-o manieră realistă, unele aspecte de muncă, dar mai ales efectele ei: un tînăr ucenic zace pe patul unui spital; mama care vine să-l vadă îi aduce doar o bucată de mămăligă și o ceapă etc. În scenă, ucenici (în interpretarea ucenicilor de la diverse fabrici și uzine) execută mișcări ce evocă munca lor de la cazangerie, turnătorie, tîmplărie, croitorie, tipografie etc. Textul, rostit cînd în cor, cînd de un solist, vorbește despre soarta ce-i așteaptă pe ucenicii pîndiți de pericolul îmbolnăvirii de tuberculoză[17].

Într-o viziune grotescă a prezentat B. Lebli satira sa socială *Răsărit de soare*. Actorii săi, care vor reda cu mult succes pe eroii *Azilului de noapte*, au fost puși în situația puțin obișnuită de a interpreta noțiuni — Burghezia, Reformismul, Ignoranța, Mizeria, Moartea —și nu ființe reale aparținînd unor clase sociale bine definite. Mai mult, maniera de joc impusă de regizor a părut muncitorilor-actori de-a dreptul șocantă. C.Z. Alexandru, care rememorează textul ce-l avea de rostit ca interpret al Mizeriei, scrie: « ... toate acestea trebuiau spuse nu ca lumea, ci răcnit, țopăind, hohotind năpraznic, scrîșnind din dinți ca un apucat și trosnind dintr-un bici. Așa cerea acțiunea piesei și regia ținea mult să nu neglijez nimic și să nu uit nici o vorbă. Mai ales acel *sînge roșu și cald*, ce sublinia anumite momente mai importante, trebuia să-l rostesc cît mai diabolic și, o dată cu el, să trosnesc și din bici »[18].

Între anii 1931 și 1933 la Casa poporului din str. Izvor au fost realizate sub conducerea regizorului I. Ligeti spectacole extrem de interesante atît prin maniera lor piscatoriană[19], cît și prin tematica lor. Grupa teatrală muncitorească — GTM — elabora în colectiv textele scenetelor, ale pieselor într-un act sau în trei acte (ca de exemplu *Femeia pe front* cu care la 6 decembrie 1931 și-a inaugurat activitatea), folosind cu precădere știri din ziare: anunțuri scurte și laconice de la rubrica fapte diverse, comunicări oficiale

[16] Cu ocazia primului congres al Uniunii internaționale a teatrelor revoluționare (Moscova, 1930), toți reprezentanții formațiilor teatrale din țările capitaliste au optat — ținînd cont de condițiile în care activau — pentru formula spectacolului agitatoric. Au fost prezenți la congres delegați din Germania, Franța, Cehoslovacia, Belgia, Elveția, Danemarca, Norvegia, Anglia, Japonia și U.R.S.S.

[17] Sceneta a fost reprezentată după conferința, pe această temă, a doctorului ftiziolog Corneliu Gancevici. Ambele spectacole ieșene datează din perioada anilor 1935—1939. Informațiile privind activitatea din Iași le deținem de la B. Feldmann.

[18] C. Z. Alexandru, *op. cit.*, p. 83—84.

[19] Plecind în 1928 la Berlin, regizorul I. Ligeti a lucrat aproape doi ani la teatrul lui Erwin Piscator. A participat, printre altele, la realizarea spectacolului *Neguțătorul din Berlin*, de W. Mehring (cf. Zs. I., *Bombát dobtak a nézótérre...*, în *Esti Hirlap*, Budapesta, 1966, 12 aprilie).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

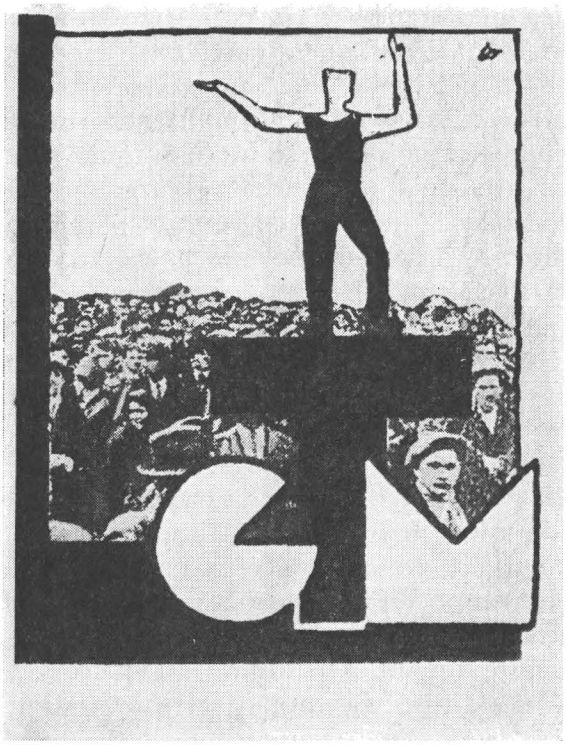


Fig. 1. — Vigneta programului-manifest al *Grupei teatrale muncitorești (GTM).*

ale organelor polițienești sau ale tribunalelor, analize mai mult sau mai puțin realiste privind situația politică internă și internațională etc. Momentele dialogate care rezultau pe baza acestui material erau legate între ele prin comentariile unui personaj — Omul cu planete. Acompaniindu-se cu caterinca, el exprima părerea cetățeanului de pe stradă. În mahalaua sordidă a marilor orașe se petreceau sute de tragedii. Nu o dată, sub forme diverse, în presă se atrage atenția asupra unor stări de lucruri intolerabile. « La Iași — se scrie la un moment dat — sînt două mari probleme: a ridicării culturale și a apei ‹. . . ›. Tot agitîndu-se lucrurile, cultura a intrat la apă și apa a intrat în cultura de... microbi »[20]. Situația nu era o caracteristică pur ieșeană. O astfel de știre, mai concretă însă, trebuie să fi inspirat următorul act reprezentat la Casa poporului. Fundalul scenei era înconjurat de o perdea. În scena goală, pe un panou mare de carton cenușiu, erau desenați în cărbune nouă copii în haine zdrențuite, înfometați și bolnăvicioși — un adevărat desen Käthe Kollwitz. În mijlocul lor fusese conturată silueta tatălui. Locul capului era decupat, acolo apărea interpretul. De după cortină se auzeau, ușor, gemetele mamei, apoi vocea doctorului care cere apă. « Apă, canalizare, canal ! » — rostește tatăl. « Așa ceva la noi nu există ». Și, după

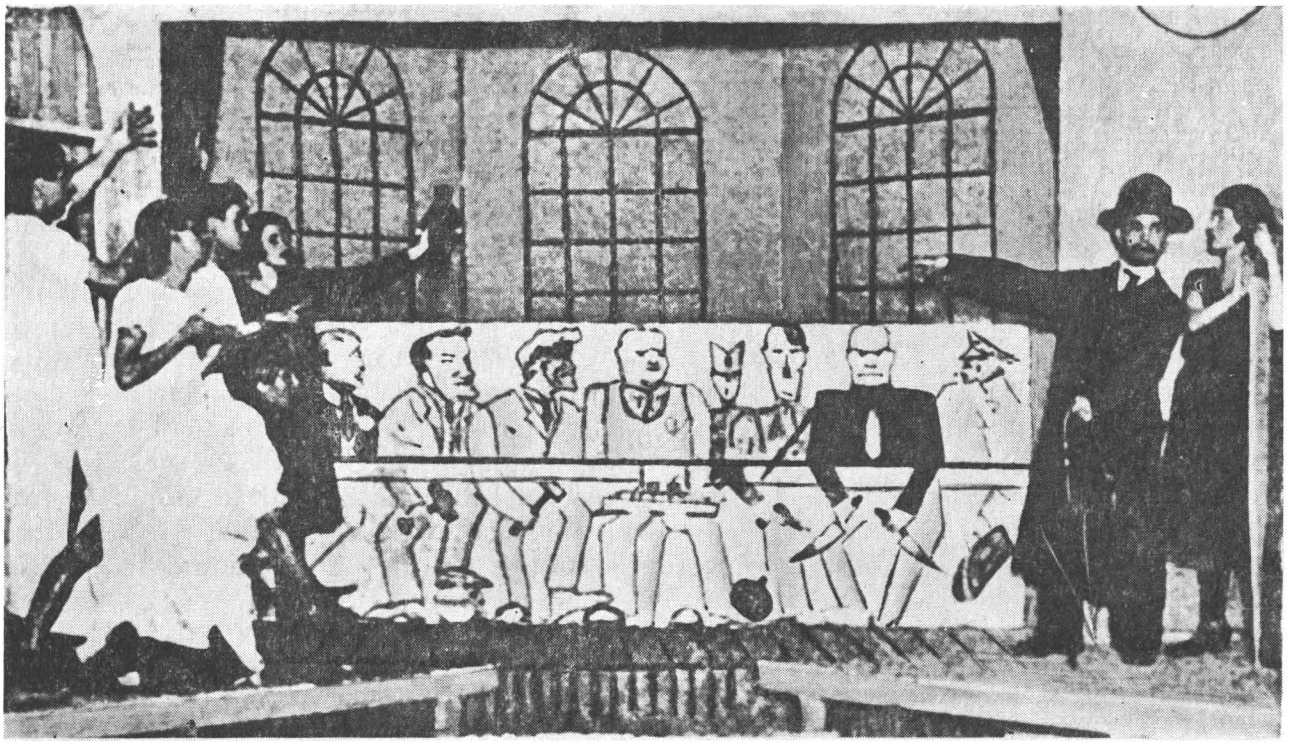


Fig. 2. — Scenă din piesa *Judecata lui Mr. Solomon sau Cui îi va aparține Mandsuco*, reprezentată în cadrul spectacolelor GTM (1932), în regia lui I. Ligeti (din arhiva personală a regizorului).

[20] ***, *Apă și cultură*, în *Manifest*, 1935, 28 iulie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

o mică pauză, epilogul: « A murit o femeie și un copil... »[21]. *Pantalonul lui Arvinte*, o satiră politică în versuri, interpretată cu acompaniament muzical, aducea în scenă cinci croitori cîrpaci (întruchipînd șefi de state și de guverne ale unor mari puteri, ușor identificabili) care, tot cîrpind pantalonii bietului Arvinte, îl lasă în cele din urmă gol. Cel mai important spectacol al Grupei teatrale muncitorești a fost, după aprecierea regizorului I. Ligeti, *Ziarul viu*[22]. Cele mai variate aspecte ale grevei ceferiștilor din februarie 1933, culese pe viu de muncitorii actori, se prelucrau în scene și erau reprezentate fără întîrziere. Efectul pe care aceste scene îl produceau asupra muncitorilor era de nedescris. Este poate unul din exemplele cele mai elocvente pentru a demonstra forța agitatorică a spectacolului revoluționar. Spectacolele lui I. Ligeti de la Casa poporului n-au mai putut continua, dar realizările acestei formații vor fi invocate ca un deziderat și exemplu și în anii următori[23].

Probleme politice de o stringentă importanță ca războiul civil din Spania și pregătirea axei Berlin-Roma-Tokio au inspirat un spectacol, gen revistă, din cele mai interesante, reprezentat « în premieră » într-unul din atelierele deținutelor politice din închisoarea de femei de la Dumbrăveni. Un monstru hidos cu două fețe (două interprete realizau un singur cap cu două fețe), drapat în negru, cu brațe uriașe întinse peste masa cea mare de lucru, domina « scena ». Din mîneca stîngă se ivea Spania republicană, din cea dreaptă Japonia. Monstrul cu două fețe — capitalismul englez — își făcea prezentarea pe melodia ariei « La Donna e mobile... » din *Rigoletto*. Fiecare din țări, ieșind din mînecile uriașe ale monstrului, au avut cîte un cuplet pe melodii cunoscute, foarte sugestive și proprii fiecăreia ca « personaj ». Un alt număr de revistă a fost conceput pe tema ziarelor fasciste și a propagandei nefaste pe care o făceau în toată libertatea. Cinci fete îmbrăcate în pantaloni și bluze negre, purtînd jobene (confecționate din carton) și avînd cîte o svastică decupată din hîrtie albă prinsă în piept, se țineau de braț aliniate în fața « rampei ». Rînd pe rînd se desprindea cîte un « ziar ». După ce-și cînta cupletul și revenea prinzîndu-se în șir, se cînta un refren însoțit de cîțiva pași de dans. Ziarul *Spelunca vremii (Porunca vremii)* își cînta cupletul — o ironică și indirectă autocaracterizare — pe melodia unui tango ritmat, la modă[24].

Marea tentație a mai tuturor formațiilor teatrale revoluționare, lucrarea dramatică în trei acte, vădește, mărturisit sau nu, nevoia actorilor amatori de a-și verifica posibilitățile în contact cu o operă dramatică consacrată. Conștiința faptului că jucînd teatru îndeplinesc o sarcină politică (o activitate culturală în cadrul organizațiilor sindicale pentru cei neîncadrați în rîndurile partidului) nu diminua, ci, dimpotrivă, le încuraja veleitățile artistice. Fără a avea o pregătire de specialitate, înzestrați cu un talent nativ evident sau numai îndrăgind teatrul, pentru toți reprezentarea ideală a noțiunii de artă teatrală o constituia cîte un spectacol văzut pe scena oficială. Uneori impresiile au fost atît de puternice încît ținuta, vocea, ceva din maniera de joc a cîte unui actor îndrăgit erau imitate cu convingerea de a fi găsit în ele expresia artistică ideală și valabilă pentru aproape toate rolurile. Această tendință — deseori întîlnită și în lumea profesioniștilor mai ales la început de carieră — de a copia un model celebru s-a dovedit acționînd în detrimentul originalității, prospețimii, autenticității jocului. Lucrul acesta a apărut nu atît în genul de spectacole amintite pînă acum, unde spiritul, inventivitatea, originalitatea stau pe primul plan, ci mai degrabă în spectacolul de teatru propriu-zis. Scena profesionistă, nedebarasată încă complet de influența naturalismului, nu putea oferi modelul de interpretare pentru un spectacol care, depășind disponibilitatea emoțională a spectatorului, nu mai urmărea în primul rînd impresionarea sa pe plan afectiv, ci, dat fiind scopul acestui teatru, se adresa predominant rațiunii. Poziția interpretului față de piesă și față de rol trebuia să fie deci cu totul alta decît aceea a actorului profesionist. Interpretul proletar nu trebuia

[21] Ligeti József, *A romániai munkás-szinjátszás multjából*, în *Korunk*, nr. 1, 1958.
[22] Vezi Ligeti József, *loc. cit.*
[23] Vezi I. G. Raiu, *Scena: în loc de cronică dramatică*, loc. cit.
[24] Ca și în alte cazuri, din multitudinea de date culese am selectat, pentru demonstrația pe care încercăm să o facem, numai aceste două exemple. Informațiile le datorăm autoarei textelor și a spectacolelor, dr. Natalia Scurtu, și uneia din interprete, Vilma Drăgan.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

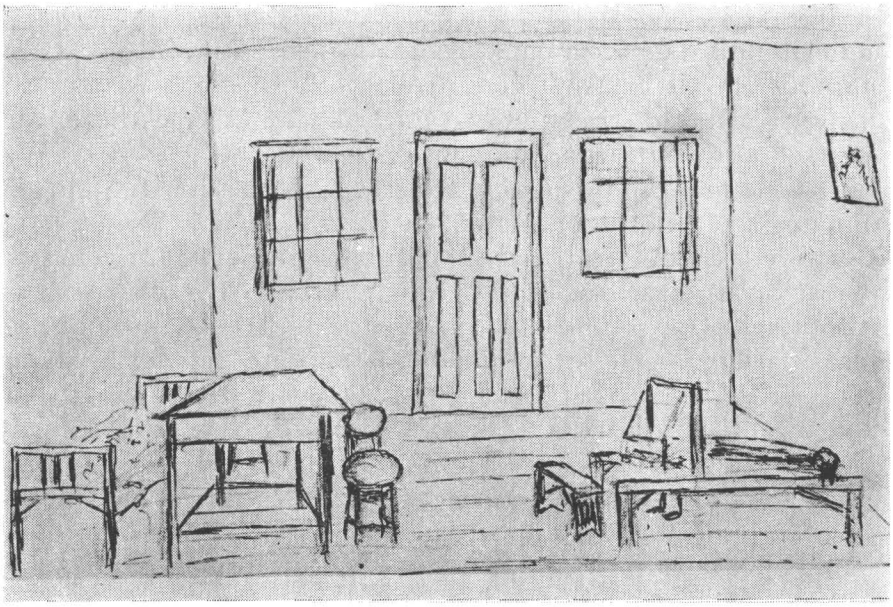


Fig. 3. — Schiță de decor pentru actul al II-lea din *Țesătorii*, de Hauptmann, reprezentat în anul 1927. Reconstituire din memorie, de Hans Koch.

în nici un caz să imite natura sau să preia prototipuri de eroi ai teatrului burghez. Poziția față de rol, față de piesă a acestuia trebuia să aibă la bază o atitudine analitică, să servească un scop revoluționar: « ... fiecare din rolurile sale, fiecare cuvînt al său, fiecare mișcare trebuie să exprime ideea proletară... »[25]. Satisfacerea unui asemenea postulat presupunea nu numai nivel ideologic, dar și un minim de pregătire de specialitate, formată ceva mai direct decît vizionînd de la galerie cîteva spectacole ale Teatrului Național din București, de pildă. Este extrem de interesantă, sub acest aspect, evoluția pe care o va cunoaște pe scena proletară *Azilul de noapte* de M. Gorki.

Întîmpinînd multe greutăți — un loc cît de cît sigur pentru repetiții, lipsa de interpreți și posibilități de montare etc. —, piesa în mai multe acte a fost mai puțin practicată. De cele mai multe ori se alegea cîte o scenă considerată cea mai eficientă sub aspect educativ-agitatoric. « Consiliul artistic » format din B. Lebli și grupul său de actori a hotărît reprezentarea actului al doilea din *Țesătorii* de Gerhard Hauptmann considerat că redă grăitor condițiile mizere de viață ale muncitorilor țesători. Interiorul unei camere cu pereții în nuanța cenușie a cartonului, cu două ferestre pictate și o ușă reală trăda sărăcie, dar nu promiscuitate. Ca mobilier, un pat pe care stătea o femeie cu un copil, o masă rudimentară, un război de țesut, mai mult sugerat, pe care era prinsă o pînză[26]. O cronică, dacă poate fi numită așa, consemnează că « jocul muncitorilor artiști a emoționat pe spectatori cu actul al II-lea din *Țesătorii* lui Hauptmann »[27]. După aprecierea lui C.Z. Alexandru s-a jucat « într-un stil exagerat ». B. Lebli își începuse acțiunea de educație artistică a colectivului, fapt care a trezit nedumeriri, reacții, adevărate conflicte de creație. Un act din *Răii păstori*, de Octave Mirbeau, în adaptarea lui C.Z. Alexandru a fost reprezentat în aceeași perioadă, pe aceeași scenă cu totul inaptă din str. Mihai Vodă. B. Lebli a pictat « cîteva tablouri mari, reprezentînd niște uzine uriașe care, montate cumva în camera din spatele scenei și luminate indirect prin ușile lăsate larg deschis, dădeau impresia, în perspectivă, a unui mare cartier industrial... »[28]. Chiar dacă spectacolul nu s-a bucurat de prea mare succes, el rămîne o dovadă a ingeniozității realizatorilor; muncitorii-actori au reușit să creeze, în condiții improprii, un cadru scenic sugestiv. În 1930, același grup de muncitori, tot în regia lui B. Lebli, a reprezentat, reluînd de mai multe ori, un act din *Masse Mensch* de Ernst Toller. De data aceasta Lebli folosește un procedeu încă neaplicat în vreun spectacol muncitoresc din țara noastră, împărțind o parte dintre interpreți printre spectatori. « Faptul că acești actori își rosteau replicile

[25] Erwin Piscator, *Über Grundlagen und Aufbau des Proletarischen Theaters*, în vol. cit., p. 9—12.

[26] Descrierea scenei o datorăm lui Hans Koch.

[27] ***, *Teatrul proletar*, în *Cultura proletară*, nr. 2—3, 1927.

[28] C. Z. Alexandru, *op. cit.*, p. 45.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lor agitatorice din mijlocul spectatorilor, înfruntîndu-se cu ale celor de pe scenă, dădea acţiunii o tensiune, o vibraţie nemaiîntîlnită de noi pînă atunci. Aceste spectacole produceau un entuziasm aşa de mare că întotdeauna se terminau cu « Internaţionala » cîntată de întreaga sală... »[29].

Maxim Gorki şi Caragiale au fost autorii la care s-a apelat mai des atunci cînd s-a urmărit realizarea unei seri de teatru mai pretenţioase. Muncitorii maghiari care activau în cadrul formaţiilor artistice ale Sindicatelor unitare din Braşov au montat, pe lîngă piese populare, pe lîngă *A tanitó nö* (Învăţătoarea) de Brodi Sándor, *Azilul de noapte* de Gorki şi *Puterea întunericului* de Tolstoi, ultima devenind piesa de rezistenţă a formaţiei. Reprezentarea ei în anul 1928 în satul Cernatu (Săcele), unde exista de cîţiva ani un sindicat al muncitorilor agricoli, a constituit un mare succes. În cazul acesta nu pare să se fi ridicat probleme speciale de ordin artistic. Interpretarea, care se baza în primul rînd pe memorarea textului, nu depăşea limitele jocului unor actori amatori. În ceea ce priveşte decorul, el s-a redus la zestrea căminului cultural pe scena căruia s-a jucat şi la contribuţia benevolă a sătenilor. Costumaţia s-a improvizat urmărindu-se, în limita posibilităţilor, portul săteanului rus, iar machiajul s-a rezolvat, şi el, fără mari pretenţii. Condiţiile artistice modeste n-au împiedicat o activitate foarte vie şi de mare eficienţă în rîndul muncitorimii şi ţărănimii din oraşul şi împrejurimile Braşovului[30].

O succintă examinare a repetatelor reluări, parţiale, apoi integrale, ale dramei lui Gorki, *Azilul de noapte*, în interpretarea muncitorilor-actori din Bucureşti poate prilejui cîteva observaţii demne de reţinut. Se pot discerne stadii diferite, marcînd o certă evoluţie sub aspectul înţelegerii actului artistic care, redus la nivelul teatrului de amatori, reface în mare drumul de la imitaţia intuitivă la interpretarea realistă, bazată pe observaţie şi studiu. Nu poate fi trecut firesc cu vederea faptul că, în cazul de faţă, cu unele fluctuaţii, este vorba de un colectiv închegat care a activat cîţiva ani în şir şi că în etapa sa de maturizare, s-a bucurat de îndrumarea unui om cu aplicaţii în domeniul regiei, informat în privinţa vieţii teatrale din ţară şi străinătate, B. Lebli. În primăvara anului 1924, în sala « Dacia », un grup de muncitori din cadrul cercului artistic « D. Marinescu » a jucat actul al IV-lea din *Azilul de noapte*. Fîşii de carton aplicate peste decorul de

[29] *Ibidem*, p. 97.
[30] Informaţiile le deţinem de la Grill Péter din Braşov şi Székely Sári şi Antal Bacso Ilona din Săcele.

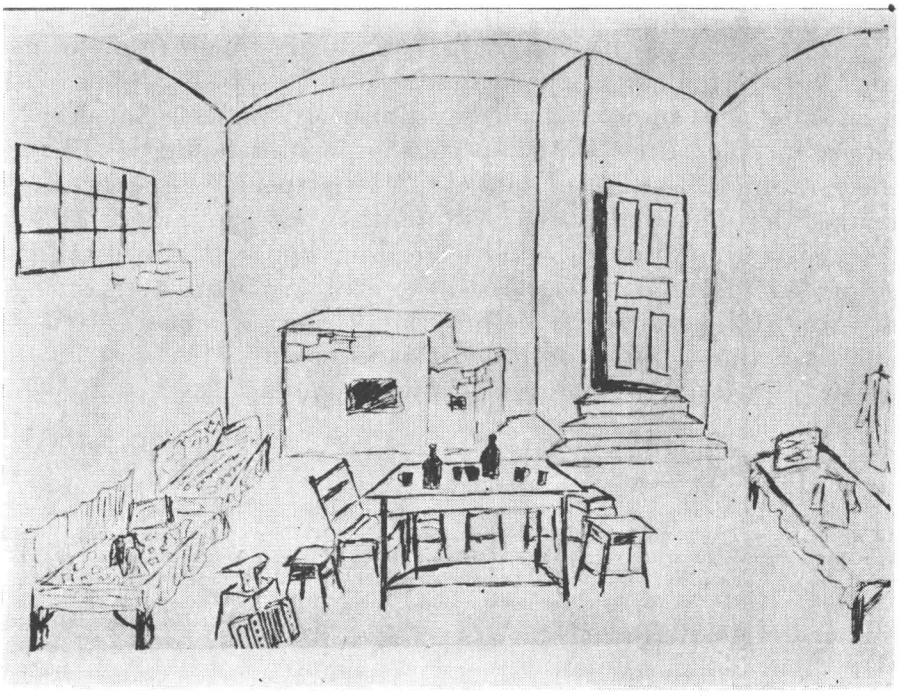


Fig. 4. — Schiţă de decor pentru actul al IV-lea din *Azilul de noapte*, de M. Gorki, reprezentat în 1924 în sala « Dacia ». Reconstituire din memorie, de Hans Koch.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« salon » al sălii înconjurau scena, imaginînd pereţi de un cenuşiu murdar, cu pete de tencuială scorojită. În fund, pe dreapta, cîteva trepte duceau spre o ușă care comunica cu exteriorul. Lipit de peretele din mijloc se ridica un cuptor rusesc. În mijloc, o masă, și taburete rudimentare, negeluite. Lipite de pereţii laterali, paturi — scînduri pe căpriori — acoperite cu preșuri ţesute în casă. În dreptul patului lui Cleşci, spre rampă, o nicovală. Costumele, mai mult sau mai puţin improvizate, erau completate cu peruci aduse de la Teatrul Naţional. Machiajul îl asigura Pepi Machauer, machiorul Naţionalului[31]. Este dificil de reconstituit jocul « actorilor », dar se poate ușor deduce că fiecare încerca să se identifice cu personajul, să apeleze la sensibilitatea spectatorilor. « Cînd Satin își desfășura în faţa lor, cu multă căldură, acele minunate pagini în care Gorki vorbește despre om, despre adevăr, despre iubire și libertate, în ochii tuturor se vedeau sclipind lacrimi de bucurie » — își amintește C.Z. Alexandru, interpretul lui Satin[32]. În 1927, același act al IV-lea s-a jucat de mai multe ori la sediul Sindicatelor unitare din str. Mihai Vodă. Decorul, mișcarea actorilor, totul a trebuit să fie adaptat la o scenă îngustă de doi metri. Ceea ce intervine ca element nou este încercarea regizorului de a imprima un alt stil de joc, mai modern, pe care interpreţii cu greu îl puteau înţelege și accepta, la fel ca și lipsa de peruci și bărbi. O însemnare din epocă apreciază că actul jucat, « ca sentiment, înţelegere și caracterizare a tipurilor de *lumpenproletariat* a fost cu totul satisfăcător »[33] *(subl. cronicarului)*. În cele din urmă, în 1929, pe scena teatrului « Barașeum » a fost montată întreaga dramă. Dincolo de încărcătura de idei a piesei, poetul Adrian Maniu explica marele succes al spectacolului muncitoresc prin interpretarea firească, fără urmă de rutină și cabotinism, a actorilor diletanţi, care au reușit să transmită sentimente autentice, piesa cîștigînd « o frumuseţe nouă pe care niciodată nu o va avea pe o scenă oficială ». Seara de spectacol « s-a sfinţit prefăcîndu-se în învăţătură ». Poetului nu-i scapă substanţa diferită a spectacolului proletar faţă de aceea a teatrului oficial al vremii. « Dacă în ceea ce privește arta, spectacolul muncitoresc este chemat să fie un adevăr nou — ei bine, și în ceea ce privește morala sînt convins că aduce puteri noi sufletești... »[34]. Spectacolul grupului de muncitori îndrumaţi de Lebli indica un fericit început de rezolvare practică a unor probleme teoretice ale teatrului proletar, mult discutate în epocă: o dramaturgie adecvată, raportul acesteia cu realitatea, relaţia actor-dramă-realitatea socială, relaţia spectacol-public, respectiv rolul stimulator al teatrului agitatoric. După acest succes, colectivul își propusese să monteze *Furtuna* de Ostrovski (în traducerea lui C. Dobrogeanu-Gherea) și *RUR* de K. Čapek, piesă cu care se și făcuseră cîteva repetiţii, actorii acceptînd acum « stilul cu totul personal » al regizorului lor. Aceste planuri nu au mai putut fi însă realizate.

O *scrisoare pierdută* a fost jucată fie fragmentar, fie în întregime și în interpretarea unor membri ai cercului « Junimea » din Tg.-Frumos, și la Iași, la Casa poporului, de muncitorii care activau în cadrul organizaţiilor sindicale locale. Un decor desenat pe carton, cîteva mobile aduse de acasă sau împrumutate de la Teatrul Naţional rezolvau problemele montării. Interesul faţă de aceste spectacole exprima mai mult decît nevoia de teatru, de cultură a publicului muncitoresc. În judecata spectatorilor se operau comparaţii privind moravurile politice a două epoci și, totodată, transferul în contemporaneitate a întregii încărcături de sarcasm și ironie a marelui nostru scriitor. O *noapte furtunoasă* a intrat printre altele și în programul unui spectacol « oficial » reprezentat la închisoarea de femei din Dumbrăveni[35]. Tot aici, dar în cadrul restrîns al deţinutelor politice, au fost jucate piese din dramaturgia clasică și modernă. Faptul că hermina regelui Filip al II-lea

[31] Reconstituirea s-a făcut pe baza amintirilor comunicate de C. Z. Alexandru și Hans Koch. La aceleași mărturii vom face apel și în referirile noastre următoare.

[32] C. Z. Alexandru, *op. cit.*, p. 22 .

[33] ***, *Teatrul proletar*, în *Cultura proletară*, nr. 2—3, 1927.

[34] Adrian Maniu, *Muncitorii în teatrul lor*, în *Rampa*, Bucureşti, 1929, 20 martie. Spectacolul a fost reluat în 1931 la teatrul « Roxy » cu sprijinul actorilor Teatrului Naţional C. Duţulescu, Nicolae Brancomir și Silvia Colberti, care i-au înlocuit pe Gh. Velcescu, B. Lebli și Elena Popescu-Doreanu; Siguranţa le interzisese apariţia în public (erau interpreţii rolurilor Luca, Vaska Pepel și Vasilisa). Spectacolul nu a avut răsunetul celui anterior.

[35] Din relatarea Vilmei Drăgan, interpreta lui Chiriac.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

al Spaniei era din vată pe care se vopsiseră ici-colo liniuţe negre, că regina purta o coroană confecţionată din hîrtie lucitoare, iar costumele granzilor de Spania de abia puteau ascunde provenienţa lor reală, că în loc de cortină se întindeau cearşafuri, nimic din toate acestea nu a micşorat emoţia autentică a unei reprezentaţii cu *Don Carlos*, de Schiller[36]. Nimic nu le-a putut împiedica pe spectatoare să participe la zbuciumul eroului principal din *Tăunul* (adaptare după romanul scriitoarei Voynich). La fel, în spectacolul *Mama* (K. Čapek) nu s-a pierdut nimic nici din mesajul piesei, nici din clocotul de sentimente generate de o epocă ca aceea a războiului civil din Spania[37].

Urmărind unele aspecte ale vastei activităţi teatrale muncitoreşti, am încercat să precizăm mai ales varietatea soluţiilor scenice (în general născute spontan) la care s-a recurs şi să înregistrăm, în măsura în care am reuşit să surprindem, o anumită evoluţie a artei actorilor-muncitori. Mai puţin evidenţiate aici au rămas condiţiile în care s-a desfăşurat strădania sutelor de anonimi, în permanentă nesiguranţă şi primejdie, ecoul acestei munci eroice în sînul maselor, efectele ei asupra « actorilor » înşişi. Fiindcă, lămurind, instruind, organizînd pe alţii, ei se formau, la rîndul lor, ca oameni politici, îşi lărgeau cultura, îşi desăvîrşeau ideea despre artă. Într-o lucrare mai amplă pe tema teatrului revoluţionar din ţara noastră pe care intenţionăm să o realizăm în viitor, cercetarea acestor aspecte, ca şi a modalităţilor artistice vor căpăta, firește, alte dimensiuni.

ASPEKTE DES ARBEITERTHEATERS IN RUMÄNIEN (1918–1944)

ZUSAMMENFASSUNG

Von allgemeinen mit dem agitatorischen Theater des internationalen Proletariats verbundenen Bemerkungen ausgehend, beabsichtigt vorliegende Studie einige vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtete Richtpunkte der rumänischen revolutionären Vorstellungen aus der Zwischenkriegszeit zu erläutern.

Aus den konkreten Kampf- und Kulturbedürfnissen der Arbeiterklasse entsprungen, haben diese Vorstellungen eine ausgedehnte Reihe von szenischen Ausdrucksformen angenommen. Die Vielfalt der künstlerischen Arten ist nicht auf ästhetische Systeme oder Prinzipien — Ergebnis der Betrachtungen oder der Laborexperimente — zurückzuführen, sondern diese sind spontan aufgekommen, bedingt von der Art des dramatischen Textes, der Zusammenstellung des Publikums, dem Ort der Vorstellungen, den technischen Bedingungen über welche die Theatergruppen verfügten usw. Und trotzdem so oft an der Spitze einer Theatergemeinschaft ein Leiter von gewisser künstlerischer Fachbildung stand, hat die Bevorzugung dieser oder jener künstlerischen Lösung, ästhetische Beschlüsse ausgedrückt. Die verschiedenen Vorstellungsarten wie: einfache Rezitation, Sprechchor (mit oder ohne Bewegung, mit oder ohne Solist usw.) — lebende Bilder (mit oder ohne Musik- oder Tanzbegleitung), kurze groteske Szenen, Revuenummern, eigentliche Theatervorführungen, in verschiedenen Sälen, beim Sitz einiger Gewerkschaften, in Gefängnissen und in Konzentrationslagern, dienen als Beweismittel für theoretische Betrachtungen.

Vorliegende Studie veranschaulicht das Ergebnis der ersten Forschungen zwecks Aufstellung einer umfangreicheren Arbeit zu dem Thema des proletarischen Theaters in Rumänien.

[36] Informaţii date de Vilma Drăgan.

[37] Informaţiile privind ultimele două spectacole le deţinem de la Sara Alterescu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

IMPORTANȚA CREAȚIILOR MUZICALE ORĂȘENEȘTI DIN TIPĂRITURI PENTRU CUNOAȘTEREA FOLCLORULUI

de ELISABETA DOLINESCU

Cercetarea temeinică a creației noastre populare pe calea evoluției istorice — domeniu în care ne-am desfășurat o parte din activitate[1] — socotim că se poate realiza pe două căi: 1, prin culegeri directe pe teren; 2, prin depistarea melodiilor din manuscrise și tipărituri care se găsesc în diferite arhive.

Dacă cunoașterea muzicii populare la alte popoare, ca de exemplu la cel german, se reduce aproape exclusiv la cercetarea tipăriturilor și manuscriselor, noi ne bucurăm în plus de existența unei creații populare vii, și avem cea mai mare arhivă națională de folclor din lume, constituită din culegeri și notări directe pe teren. Aceasta nu trebuie să împiedice totuși adunarea și cercetarea melodiilor din manuscrisele și tipăriturile mai vechi, deoarece culegerile directe după metode științifice datează la noi doar de circa șapte decenii, dacă ținem seama de culegerile lui Béla Bartók, D. Kiriac, și de mai puțin de cinci decenii, dacă avem în vedere înregistrările existente în cele două arhive de folclor: a Ministerului Artelor și a Societății compozitorilor români, care au început abia din 1928.

Luînd în considerare numai acest material, am limita în timp cercetarea folclorului nostru muzical. Dacă însă ținem seama și de notațiile de melodii existente în arhive, ne putem întoarce în trecut cu aproape două veacuri și jumătate, deoarece primele melodii românești notate datează încă de la începutul celei de-a doua jumătăți a secolului al XVII-lea (Baletele lui Daniel Speer, *Musicalisch Turckischer Eulenspiegel*, *Codex Caioni)*, iar primele melodii tipărite apar către sfîrșitul aceluiași secol. Prin urmare, manuscrisele și tipăriturile preced cu cîteva secole culegerea sistematică a folclorului, ceea ce nu se poate pierde din vedere în preocupările noastre de cercetare.

Importanța cunoașterii fondului muzical de tipărituri și manuscrise mai vechi, ce cuprind un număr mare de melodii populare sau în stil popular, este deosebit de însemnată pentru cunoașterea realității folclorice actuale.

În primul rînd, valoarea acestui material muzical constă în aceea că ne dă posibilitatea unor cercetări comparate și ne înlesnește studiile privitoare la evoluția și dezvoltarea istorică a creației noastre populare muzicale. În al doilea rînd, contribuie la lămurirea influenței creației orășenești asupra muzicii țărănești, deoarece dacă cercetarea s-ar limita numai la materialul cules pe teren, s-ar pierde adevărata origine a multor melodii populare. Lămurirea provenienței acestora nu o putem face decît cu ajutorul cercetării manuscriselor și tipăriturilor, fapt pe care îl vom exemplifica în lucrarea de față.

[1] Am întocmit o bibliografie de circa 7 000 de fișe cuprinzînd: *Creația populară în tipăriturile muzicale românești, începînd din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.* În manuscris.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Căile de pătrundere a melodiilor orășenești în creația populară au fost diferite. În trecut, după cum se știe, legătura aceasta era făcută prin lăutari. În perioada dintre cele două războaie mondiale la această pătrundere a contribuit și patefonul. După cel de-al doilea război mondial, prin larga răspîndire a radioficării, contribuția cea mai mare revine radiofoniei, la care se mai adaugă și larga mișcare artistică de amatori, iar actualmente și televiziunea.

Analiza întregului material muzical privind categoriile de cîntece indicate de tipărituri se poate efectua pe probleme, pentru a se vedea importanța cunoașterii acestor melodii pentru munca de cercetare științifică a folclorului actual. Desigur că se pot face prezentări mult mai ample care ar putea sta la baza unor studii temeinice de cunoaștere a realităților folclorice actuale. În articolul de față ne limităm doar la trecerea în revistă a cîtorva probleme ce se desprind dintr-o sumară analiză a materialului muzical existent în tipărituri.

O primă problemă care a frămîntat pe mai mulți specialiști, dintre care George Breazul[2], Gheorghe Ciobanu[3], și care a stat la baza unor temeinice studii de cercetare a cîntecului popular este aceea a urmăririi și stabilirii *vechimii aproximative a unor melodii pe baza apariției lor în tipărituri.*

De exemplu, melodia *Hora Mare* culeasă de G. Breazul în anul 1950—1951 în

HORA DIN ARGEȘ

G. Breazul
În: La bicentenarul nașterii lui Mozart, p. 153

Ex. 1

Argeș, în numeroase variante, poate fi urmărită înapoi cu 170 de ani, pînă la Sulzer, care a cules-o în anul 1783 sub titlul *Dritte Chora.*

DRITTE CHORA

Fr. Sulzer
În: Geschichte des transalpinischen Daciens, vol. VII, Tabula I, nr. 8

Ex. 2

Aceeași melodie se găsește și într-un manuscris de pe la 1840, *Des Chansons Valaques sur le Pianoforte*, denumit de G. Breazul *Anonymus Valachus*, din Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, unde aceeași horă apare fără modificări după mai bine de 70 de ani.

[2] G. Breazul, *La bicentenarul nașterii lui Mozart. 1756—1956*, București. 1957.

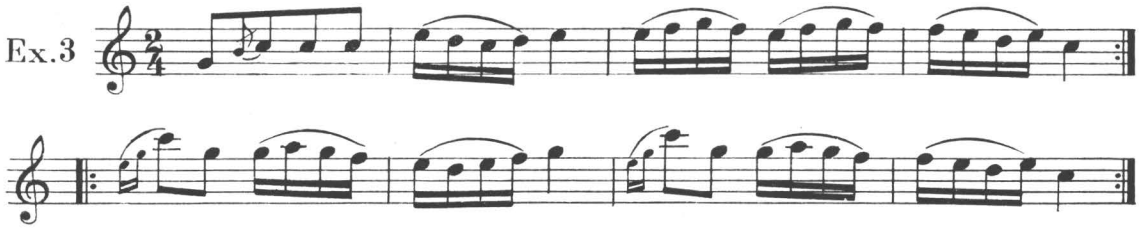
[3] Gh. Ciobanu, *Cîntece românești inedite de la începutul secolului al XIX-lea*, în *Revista de folclor*, an. II, nr. 4, 1958, p. 1—14.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DES CHANSON VALAQUES

sur le Piano-Forte

Anonymus Valachus



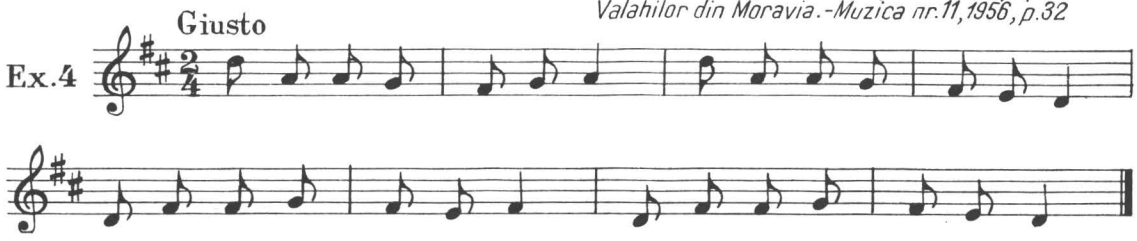
La varianta culeasă de G. Breazul din Argeș în anul 1950, partea I a horei conține modificări ritmice și melodice, dar neesențiale, și se cîntă în satele românești aproape întocmai ca acum 170 de ani la București. Deosebiri mai importante se constată la partea a II-a a *Horei Mari*, care reprezintă un stadiu mai vechi în evoluția melodiei, mai aproape de forma primară, în care substratul străvechi oligocordic anhemitonic este evident.

Această a II-a parte din *Dritte Chora* a lui Sulzer poate fi urmărită la valahii din Moravia, publicată de Jiri Vislonzil sub numele de joc: *Odzemek*.

JOC ODZEMEK

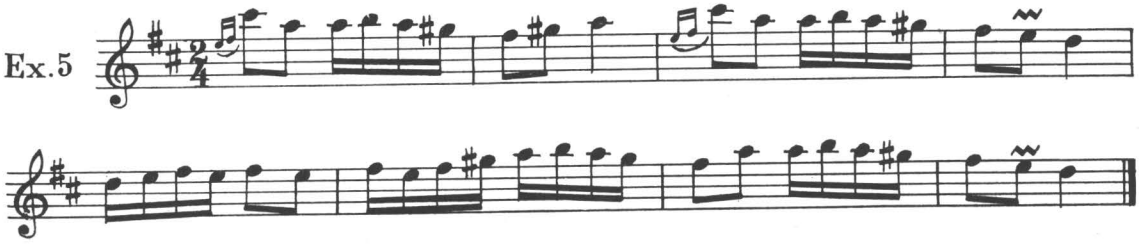
Jiri Vislonzil

În articolul: Despre muzica și cîntecele populare ale Valahilor din Moravia.-Muzica nr.11,1956,p.32



De asemenea apare și în Polonia, în regiunea Podhala (publicată de S. Mierezinski în *Muzyka Podhala*, Krakov, 1949).

DANS DIN PODHALA



Un alt exemplu al unei melodii care a apărut în numeroase publicații este aceea a vechiului cîntec popular *Am un leu și vreau să beau*, variantă la cîntecul *Dar ce-mi pasă mie zău*, pe care George Enescu l-a folosit chiar la începutul *Rapsodiei I în la minor*.

Datorită marii circulații de care s-a bucurat această veche melodie populară în tipărituri și manuscrise, pe parcurs au intervenit diferite modificări, fie în structura formei, apărînd ca melodie de joc sau cîntec, fie în titlu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Astfel, melodia Am *un leu şi vreau să beau* apare sub diferite titluri, precum la Mikuli[4] sub titlul *Passĕre galbenă*, care este o melodie de joc, asemănătoare cu melodia publicată de D. Vulpian[5] sub titlul *Passere galbenă-n cioc*. La J.A. Wachmann[6] apare chiar sub titlul *Am un leu şi vreau să beau*, iar la acelaşi Vulpian[7], variante ale aceleiaşi melodii mai apar de două ori: o dată ca melodie de cîntec, sub titlul *Preoteasa spală grîu*, iar a doua oară sub formă de horă cu titlul *Didina*[8].

★

În cadrul preocupărilor actuale de cunoaştere ştiinţifică a creaţiei noastre populare, problema influenţei creaţiei culte asupra celei populare ocupă un loc important şi în ceea ce priveşte cercetările asupra originii melodiei populare. La o analiză atentă a materialului muzical din manuscrise şi tipărituri mai vechi se observă *manifestarea influenţelor orientale, occidentale, ca şi amestecul acestora*, ceea ce formează o a doua problemă importantă, care nu poate fi trecută cu vederea în preocupările noastre de cercetare a realităţilor folclorice actuale.

Influenţa orientală, care a dăinuit în ţările române pînă către anul 1850, se întrevede şi în cîntecele din manuscrisele şi tipăriturile mai vechi, unde a supravieţuit vechiul stil oriental, după cum o dovedesc bogatele cromatisme, modulaţiile, ornamentaţiile şi felul de interpretare de tip oriental.

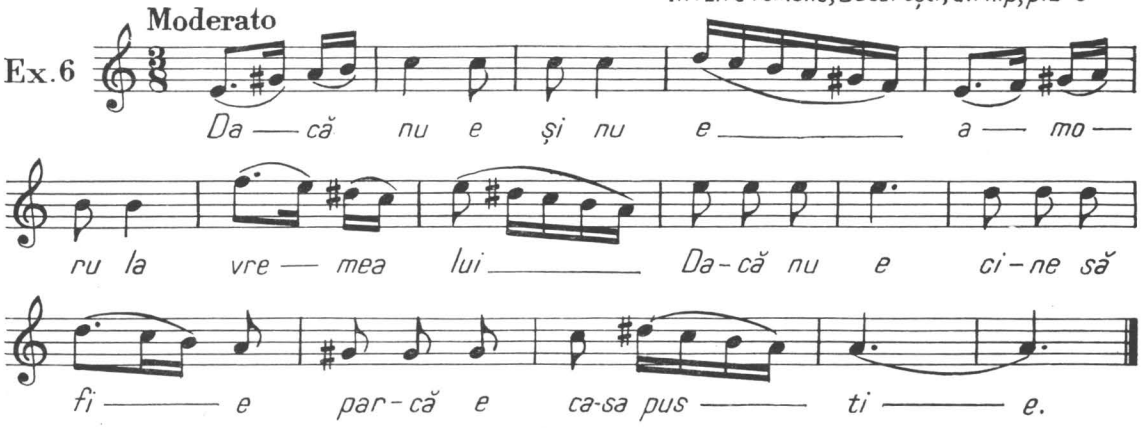
Dăm un exemplu de un cîntec, o creaţie populară orăşenească de influenţă orientală, în care vechiul stil oriental este evident.

AOLEO !

– Arie populară –

În: Lira română, Bucureşti, G. Filip, p. 2-3

Ex. 6



Influenţa occidentală începe să se simtă tot mai mult la începutul secolului al XIX-lea, prin « cîntecele iacobine din Paris » care răsunau în Bucureştiul anului 1810, ca şi marşul lui Napoleon cîntat de fete din ghitară. Acestea sînt consemnate în diferite publicaţii, puternica influenţă occidentală fiind confirmată şi de Vasile Alecsandri: « în jurul anului 1850 la noi năpădiseră o mulţime de arii străine », ca şi de numeroase cîntece de influenţă occidentală publicate de Anton Pann[9].

[4] Ch. Mikuli, *Douze airs nationaux roumains recueillis et transcrits pour le piano*, nr. 11 *(Passĕre galbenă)*, în Cahier 1, Leopold Wild (1848), p. 5.

[5] D. Vulpian, *Muzica populară, Balade, colinde, doine, idyle*, vol. I, Bucureşti, 1885, nr. 272, p. 110.

[6] Jean André Wachmann, *Mélodies valaques pour le piano*, IV, în *Les Bords du Danube*, Viena, nr. 7, p. 8.

[7] D. Vulpian, *op. cit.*, vol. I, nr. 282, p. 114.

[8] Idem, *op. cit.*, vol. II, *Horele noastre*, nr. 623, p. 44.

[9] A se vedea Anton Pann, *Cîntece de lume*. Transcrise din psaltică în notaţie modernă, cu un studiu introductiv de Gh. Ciobanu, Bucureşti, <1955>, cîntecele nr. 107—188.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Exemplu de creaţie de influenţă occidentală:

ÎMBLÎNZIREA SÓCRELORŬ

- Serba -

Gheorghe A. Dinicu

Bucureşti, C. Gebauer, p. 2-3

Ex. 7

Tempo di sîrbă

Fine

Începînd cu anul 1860, ca urmare a infiinţării conservatoarelor din Iaşi şi Bucureşti, apar în tipărituri cîntece de largă circulaţie ca romanţele şi unele creaţii orăşeneşti. Datorită lăutarilor, ele s-au răspîndit pe o arie foarte întinsă, unele fiind integrate cîntecului popular, altele păstrîndu-şi stilul lor propriu şi continuînd să circule în lumea ţărănească, mai ales în Moldova. Unele din aceste melodii, apărute în tipărituri, au suferit ambele influenţe, atît cea orientală cît şi cea occidentală.

Melodia de joc *Sîrba emigranţilor* este un exemplu din care reiese pregnant acest amestec de influenţe — orientală şi occidentală.

SÎRBA EMIGRANŢILOR

Gheorghe A. Dinicu

Bucureşti, C. Gebauer, p. 2-3

Ex. 8

Allegro

Più lento

etc.

La fel şi:

HORA Nr. 4

– Polka Moldave –

În: Fleurs Roumaines - 6 Airs Moldo-Valaques par Const. de Saligny, caiet 2, p. 8-9

Ex. 9

Tempo di Polka

etc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În această horă, în partea finală *Trio*, se remarcă pătrunderea formei de compoziţie occidentală în creaţiile orăşeneşti, care încetul cu încetul vor duce la *Horele şi sîrbele de concert*.

*

În tipărituri şi manuscrise întîlnim frecvent melodii de joc sau de cîntec ce apar cu numele schimbat; ele fac obiectul unei a treia probleme şi anume *a schimbărilor de numiri ale unor melodii de joc sau de cîntec*, problemă care merge în paralel cu prima, de urmărire şi stabilire aproximativă a vechimii unei melodii.

Această schimbare de titluri se observă la melodiile populare de joc sau de cîntec cu o largă circulaţie în tipărituri şi manuscrise.

De exemplu, cîntecul *Bâr oiţă*

BÂR-OIŢĂ

– Cîntec –

În: 50 Mélodies Nationales. (sîrbe)
Collection Z. Dumitrescu, Bucureşti, p. 28

Ex.10

etc.

apare schimbat în jocul cu titlul *Hora Aninoasa*:

HORA ANINOASA

În: 50 Mélodies Nationales.
Collection Z. Dumitrescu, Bucureşti, p. 28

Ex.11

etc.

De asemenea *Sîrba Pompierilor*

SÎRBA POMPIERILOR

din Lăutarul: Colecţiuni de arii şi dansuri naţionale. Caiet II, Bucureşti Jean Feder, p. 8

Moderato

Ex.12

etc.

are următoarele variante cu titluri schimbate:

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SÎRBA VIORICA

de Ochi-Albi

În: Potpouriu Național (Viața lăutarilor), București, G. Gebauer, p. 3-7

Ex.13 Allegretto

etc.

SÎRBA LĂPTĂRESELOR

din gura lăutarilor.

În: 50 Mélodies Nationales. (sîrbe) Collection Z. Dumitrescu, București, p. 5

Ex.14 Moderato

etc.

De asemenea cîntecele care reflectă frămîntările sociale ale epocii și care s-au bucurat de o largă circulație în tipărituri apar sub diverse nume. Astfel, *Doina Hașului* circula și sub titlul *Doica Fira* și *Ca pe Mureșiu*.

DOICA FIRA

În: Iedera.-Jocuri populare din jurul Caransebeșului. Aranjat de A. Sequens.- Caransebeș, G. Lințu, p. 2-3

Ex.15 Allegro moderato

Fine

și

CA PE MUREȘIU

– Dans românesc transilvănean –

Collection Z. Dumitrescu, București, p. 2-3

Ex.16 Moderato

etc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Se pot da numeroase exemple. Ne limităm la acestea, considerînd că au putut să ilustreze problema schimbărilor de titlu ale unor cîntece și jocuri populare apărute în tipărituri.

*

Întîlnim în tipărituri unele melodii populare vocale prelucrate și trecute la instrumente de către lăutari și chiar de compozitori. Pentru preocupările noastre de cercetare a folclorului actual, este important să cunoaștem ce au devenit aceste melodii în prelucrarea lăutarilor sau a compozitorilor, deoarece ridică probleme foarte interesante privind dezvoltarea instrumentalismului lăutăresc.

Aceasta face obiectul unei a patra probleme și anume: *felul de instrumentalizare a unor melodii vocale de către lăutarii orășeni sau chiar de către compozitori.*

Astfel, melodia vocală a lui Anton Pann: *Astăzi bură, mîine bură,*

ASTĂZI BURĂ, MÎINE BURĂ

Anton Pann

În: Cîntece de lume, nr. 141, p. 145

Ex.17

As— tăzi bu— ră, mîi— ne bu— ră Le— li— ță le— li-ță, Le— li— ță le— li—ță. etc.

cu mers melodic ascendent și descendent liniștit, trecută la instrumente capătă o altă structură melodică — a unei melodii de joc ritmizată vioi — datorită și posibilității tehnice și velocității instrumentului.

HORA Nr. 4

I. Vulpian

În: Horele noastre

Ex.18

etc.

Întrepătrunderea folclorului popoarelor vecine sau conlocuitoare în creația noastră populară, deci contactul muzicii noastre populare cu muzica altor popoare, are drept urmare împrumuturi și influențe reciproce.

Identificarea pătrunderii unor melodii străine în creația populară românească constituie o problemă foarte însemnată pentru cercetările actuale ale creației populare și cere o cunoaștere documentată a melodiilor care au circulat prin tipărituri.

Această problemă a făcut obiectul unor temeinice cercetări care au stat la baza unor importante studii aparținînd folcloriștilor Gh. Ciobanu[10], George Breazul, care în valoroasa-i lucrare *Patrium Carmen* a urmărit și a analizat diferite melodii și motive melodice cu o circulație foarte întinsă, fiind întîlnite la șase sau chiar la opt popoare diferite[11].

[10] Gh. Ciobanu, *Despre factorii care înlesnesc evoluția muzicii populare*, în *Revista de folclor*, an. I (1956), nr. 1—2, p. 4—42.

[11] G. Breazul, *Patrium Carmen. Contribuții la studiul muzicii românești (melos)*. Culegere de studii muzicale scoase de G. Breazul, Craiova, <1941>.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dăm ca exemplu melodia: *Hai salcîm, salcîm de vară*, care nu este decît o melodie germană (după G. Breazul, *Patrium Carmen*, p. 326–327), cu o circulaţie la mai multe popoare.

Sau melodia: *Fire-a dracului Mărie* prelucrată de G. Fira în *Cîntece şi hore* şi armonizată de C. Baciu.

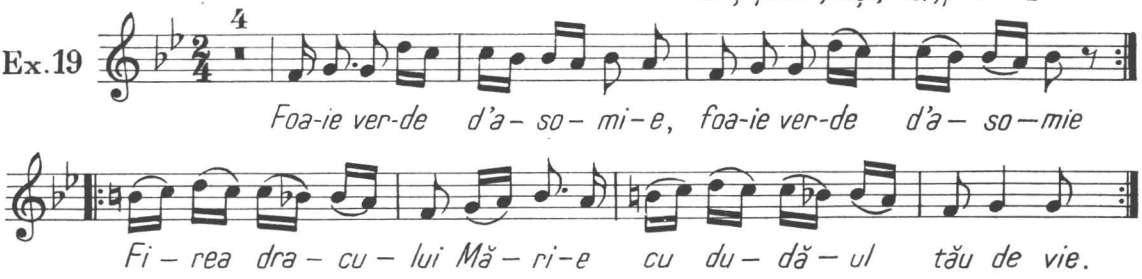
FIRE-A DRACULUI MĂRIE

– Melodie populară din Vîlcea –

C. Baciu

În: Melodii populare româneşti, pentru soli cor şi piano, Iaşi, 1927, p. 10-12

Ex. 19



Este o variantă a cunoscutului cîntec al lui Barbu Lăutarul, care la rîndu-i este o *manea turcească*.

De altfel, melodia *Barbu Lăutarul* a pătruns în cîntece propriu-zise, în jocuri şi ceremonialuri de nuntă. S-a bucurat de o largă circulaţie în tipărituri şi manuscrise[12].

Menţionăm că şi Al. Flechtenmacher foloseşte în creaţiile sale melodii ale altor popoare; de exemplu, prima melodie din *Uvertura naţională moldavă* este o melodie de origine germană care a circulat ulterior în manualele de şcoală ca *joc de copii* pe cunoscutul text *Vulpe tu mi-ai furat gîsca*, devenind melodie populară de joc[13].

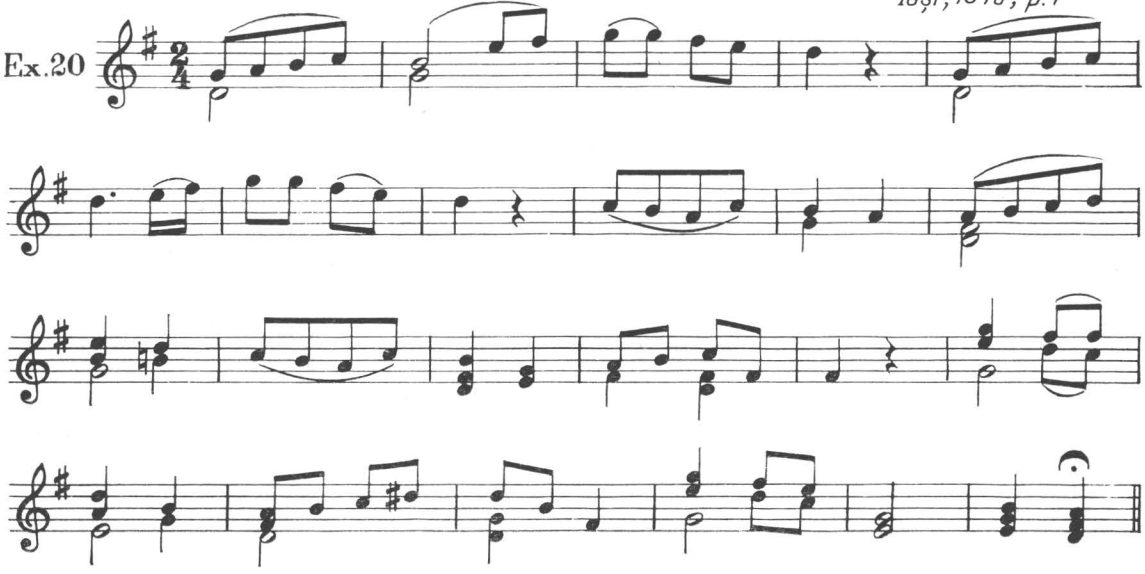
OUVERTURE NATIONALE MOLDAVE

pour piano

Alex. Flechtenmacher

Iaşi, 1846, p. 1

Ex. 20



[12] A se vedea Gheorghe Ciobanu, *Barbu Lăutaru*, în *Revista de folclor*, an. III, 1958, nr. 4, p. 129.

[13] A se vedea E. Dolinescu, *Muzica populară în preocupările lui Alexandru Flechtenmacher*, în *Revista de etnografie şi folclor*, t. 13, 1968, nr. 5, p. 395–407.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pătrunderea **în** *repertoriul lăutăresc, apoi țărănesc a unor creații orășenești* — problemă principală a cercetărilor în legătură cu evoluția creației populare, de care ne-am ocupat într-un alt studiu[14] — a fost urmărită de noi în ultimii ani în creațiile populare sau în stil popular apărute în publicațiile secolului trecut, îndeosebi, și pînă azi, cînd am avut prilejul să întîlnim și unele melodii culte pătrunse în repertoriul de largă circulație nu numai al lăutarilor, ci și al țăranilor.

Analiza acestor materiale ne îngăduie să tragem unele concluzii în privința etapelor parcurse și a modificărilor suferite în peregrinările lor pînă la intrarea în repertoriul popular.

Dăm două exemple.

Prima melodie pe care o prezentăm este: *Era noapte-ntunecoasă* din colecția lui Anton Pann[15]. Conținutul piesei este liric, deosebit de al cîntecelor de lume mai vechi.

ERA NOAPTE-NTUNECOASĂ

Anton Pann

În: Cîntece de lume, p. 274

Ex.21

E — ra noap — te-n — tu — ne-coa — să, Al — ba lu — nă

lu — mi-nînd, E — ra-n va — le — ră — co-roa — să —

Glas de bu — cium ră — su — nînd Ră — tă — ci — tă

pe — un mun — te, Îmi — pă-rea că — m-am ur — cat

Prin-tre ar — bori — fă — ră fruc — te — O — bo-si — sem de um-blat.

Versurile sînt de 8 silabe, alternînd cu 7 silabe, cu rima îmbrățișată. Melodia prezintă, din punct de vedere al melismelor, urme ale stilului oriental.

Perioada de timp în care circulă melodia este de peste un secol. Am găsit-o publicată — dar cu text schimbat —, în afară de Anton Pann, la următorii: Isidor Vorobchievici[16], D. Vulpian[17], Gustav Weigand[18], C. Brăiloiu și H.H. Stahl[19], G. Cucu[20], Arhiva I.E.F.[21], Il. Cocișiu[22].

[14] A se vedea E. Dolinescu, *Pătrunderea unor creații culte și semiculte în cîntecul popular*, în *Revista de etnografie și folclor*, an. IX, 1964, nr. 3, p. 261—274.

[15] Anton Pann, *op. cit.*, p. 274 (nr. 146, *Era noapte întunecoasă*).

[16] Is. Vorobchievici, *Manualul de armonie musicalae*, p. 93—94 *(Visul copilei)*; idem, *Colecțiuni de cîntece pentru școalele poporale*, III, Viena, 1910 (nr. 21, *Cîntec de primăvară*).

[17] D. Vulpian, *Romanțe, voce și piano*, vol. III, p. 40 (nr. 116, *Era noapte mult frumoasă*).

[18] G. Weigand, *Die Dialekte der Bukovina und Bassarabiens mit einem Titelblade und Musikbeilagen*, Leipzig, 1904 *(Bat-o focul străinie)*; a se vedea și E. Riegler-Dinu, *Das rumänische Volkslied*, Berlin, 1940, p. 148 (nr. 114, *Bat-o focul străinie*).

[19] C. Brăiloiu și H. H. Stahl, *Vicleimul din Tîrgu-Jiu*, București, 1936, p. 17, 24 și 28 (trei variante: *O Iroade împărate*).

[20] Gh. Cucu, *200 colinde populare*, București, 1936, p. 232 (nr. 186, *Trei Crai de la Răsărit*).

[21] Colecția Institutului de etnografie și folclor (C.I.E.F.), informator 10 543, Cepleniță, Hîrlău-Iași *(Astă noapte mamă dragă*, romanță cu conținut de militărie).

[22] O variantă asemănătoare a fost culeasă de Ilarion Cocișiu, la Sanț (Năsăud), în anul 1935.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dintre acestea, prezentăm varianta Weigand, care circulă cu text popular.

BAT-O FOCUL STRĂINIE

G. Weigand
În: Die Dialekte der Bucovina.., Leipzig, 1904

Ex.22

Frun-zi-șoa-ră de scum-pi— e, frun-zi-șoa-ră de scum-pi— e. Ba-t-o

fo— cul stră-i- ni— e Ba-t-o fo-cul stră-i- ni-e.

Din Năsăud (comuna Nepos) a fost înregistrat, în anul 1955, cîntecul: *Horea văii Carelor* pe care-l dăm paralel cu varianta Anton Pann pentru a se vedea filiația acestei fraze:

A. Pann, **Cîntece de lume**, p.146

Ex.23

1

E-ra noap-te-n-tu-ne-coa-să, Al—ba lu—nă lu-mi-nînd,

Mgt. 551. Com. Nepos (Năsăud) **„Horea văii carelor"**

2

Va-le mîn-dră cu ver-dea—ță

E-ra-n va—le— ră-co-roa—să— glas de bu—cium ră-su-nînd.

cu soa-re— și— cu dul-cea—ță— Tre-ceam prin tine cu grea-tă

În sfîrșit, o variantă a melodiei noastre se află circulînd și în Bulgaria cu textul: *Bălgario mila maiko.*

Ex.24

Băl-ga-ni-o, mi-la mai-ko ște-li-o-ște ti da spiș?—

Il' ne sna-eș— kal-ko slad-ko Ti-ste ni raz-ve-se-liș?

Din punct de vedere al versificației variantele nu aduc nici o schimbare, toate utilizînd versuri de 8 și 7 silabe, doar rima a suferit modificări în comparație cu prima variantă.

Din punct de vedere muzical, schimbările sînt mai importante. Din totalul de 13 variante, numai una păstrează forma melodiei prime a lui Anton Pann: varianta Vul-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pian, restul folosind numai jumătate din melodia inițială, adică rîndurile melodice corespunzătoare primelor patru versuri. Menționăm că melodia Anton Pann se întinde pe 8 versuri. Ca măsură, variantele păstrează măsura de 3/4 folosită și în Anton Pann, cu excepția variantei Vorobchievici, *Visul copiilor*, care este în măsura de 4/4. Variațiile ritmice constau în punctarea unor durate și în folosirea trioletelor.

Din punct de vedere melodic, variațiile sînt destul de mici, constînd uneori din eliminarea totală a melismelor, cum e cazul cîntecelor de stea, de Vicleim și al romanțelor. Schimbări mai importante nu prezintă nici variantele care au adoptat text popular sau străin, din cauză că originalul însuși conține o structură apropiată creației noastre populare.

Excepție, față de toate celelalte variante, face melodia *Horea văii Carelor* înregistrată în comuna Nepos — Năsăud, care prezintă totuși unele modificări mai însemnate, prin integrarea melodiei culte în tiparul popular specific acestei zone.

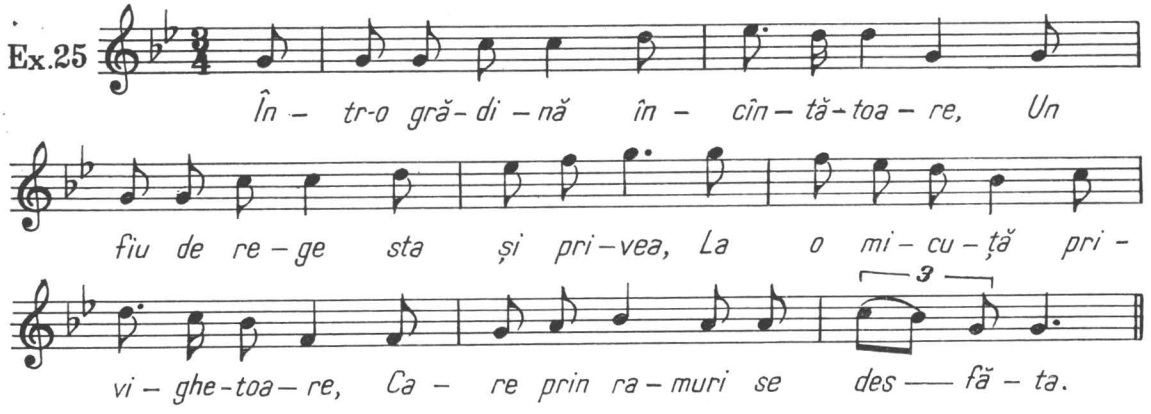
Modificările la care a fost supusă melodia originară constau în crearea unui prim rînd melodic oarecum nou, format din contopirea părții a doua a primului rînd melodic cu partea întîi a celui de-al doilea rînd melodic și cu o ușoară variere melodică a acestuia. Trebuie să adăugăm și interpretarea rubato, care contribuie la întărirea specificului dialectului în care a fost integrată melodia de origine cultă sau — mai bine spus — la « năsăudenizarea » sa.

*

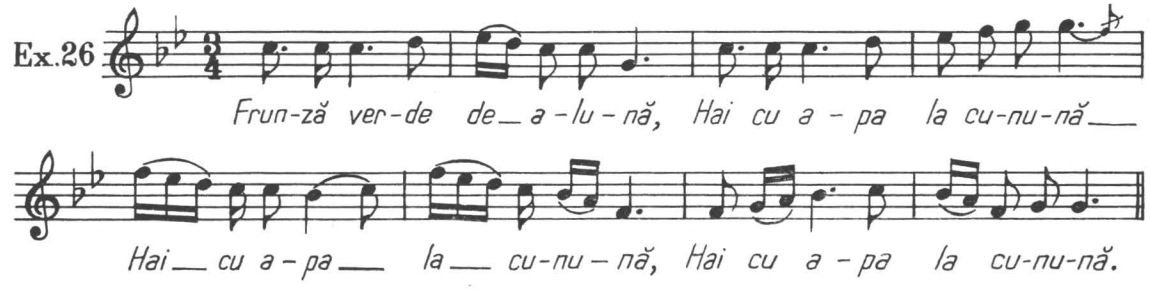
Prezentăm un alt exemplu important pentru felul în care melodia de origine cultă sau semicultă este integrată de popor în patrimoniul său artistic.

Este vorba de romanța *Fiul de rege și privighetoarea*. Textul este creația lui George Sion[23], dar autorul muzicii nu se cunoaște.

Melodia a circulat în Muntenia și mai ales în București, fiind culeasă de curînd de la lăutari[24].



După cum se poate constata, melodia este constituită din patru rînduri melodice, construite pe versuri alternante de zece și nouă silabe, divizate ca structură în 5+5 și 5+4 silabe. Melodia de romanță a pătruns și în Ardeal la Întregalde-Ghioncani (jud. Alba), devenind cîntec de seceră: *A cununii*.



[23] G. Sion, *O sută una fabule*, Brașov, 1892, nr. 14, p. 21.

[24] C.I.E.F., informator 24 067, Clejani, comuna Videle, reg. București.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ca măsură, s-a păstrat cea de 3/4 și în varianta cu text popular. Modificările sînt însă melodice. Melodia originară fiind construită pe versuri de 10 și 9 silabe, iar versul popular avînd doar 8 sau 7 silabe, la ce modificări a fost supusă? Din melodia inițială au fost eliminate unele sunete, iar altele s-au contopit pentru a ajunge la măsura versului nostru popular. Concentrarea a fost posibilă datorită împărțirii simetrice a versului — deci și a melodiei — comună și creațiilor populare. În afară de aceasta, în partea a doua a melodiei se adoptă unele formule melodice cu profil descendent, obișnuite în regiune.

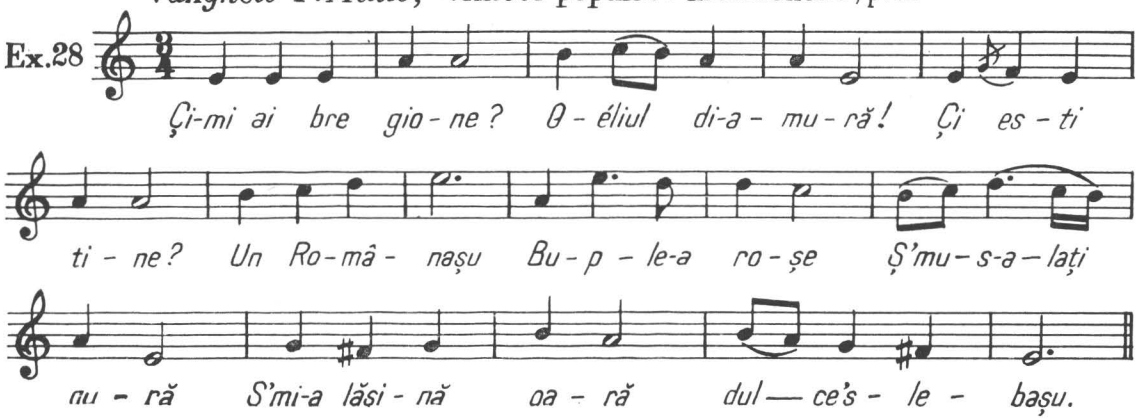
Ex.27

Prin aceasta, melodia capătă oarecum alt aspect și chiar o altă intonație, fără să devină totuși de nerecunoscut.

Melodia a pătruns și în Macedonia, circulînd și la aromâni, avînd aceeași măsură și chiar același număr de silabe ca și romanța[25].

Vanghele T. Millio, - **Cîntece populare macedonene**, p. 10

Ex.28



Din cele două exemple prezentate se pot desprinde cîteva concluzii și anume:

1. Melodiile de proveniență orășenească, culte sau semiculte, cu circulație pe o arie întinsă, pătrund de cele mai multe ori în masa largă populară, integrîndu-se în creația acesteia.

Gradul modificărilor la care sînt supuse melodiile culte în procesul integrării este determinat mai ales de doi factori:

a) depărtarea de locul și mediul în care au luat naștere;

b) vigoarea trăsăturilor stilistice ale dialectelor în care pătrund.

2. Modul de integrare a acestor melodii se face fie prin modificări ritmice, melodice și de formă care au loc în procesul de interpretare — modificări aduse în sensul specificului ritmic, melodic și de formă arhitectonică a regiunii în care pătrund —, fie prin execuția rubato.

În caz de necorespondență a metrului de versificație cult cu cel popular, modificările melodice se fac prin adaptarea melodiei culte pe măsura versului popular, prin eliminarea unor sunete neesențiale sau prin contopirea altora.

Am prezentat doar cîteva procedee de integrare a melodiilor orășenești în patrimoniul creației noastre populare.

Am tratat mai pe larg această problemă, cu exemple, fiind mai aproape de preocupările noastre. Desigur că și celelalte probleme menționate în lucrarea de față pot fi tot atît de amplificate, ele formînd baza unor studii viitoare.

[25] Vanghele T. Millio, *Cîntece populare macedonene culese de . . .*, 1928, p. 10 *(Ocliul di amură)*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

★

Prezentăm o ultimă problemă ridicată de cunoașterea materialului muzical din tipărituri și anume: *prin pătrunderea creației populare orășenești în creațiile compozitorilor* s-au pus bazele formării limbajului muzical cult românesc.

În tipărituri sînt numeroase exemple în această privință. În categoria creației culte pe baza cîntecului popular orășenesc și a melodiilor populare de joc intră creații ce țin de formele: potpuriuri, rapsodii, suite, cadriluri etc.[26], ajungînd apoi la creația lui Enescu.

★

Ne-am limitat în lucrarea de față doar la cîteva probleme care ne-au frapat în mod deosebit și din care se pot desprinde cîteva concluzii:

1. Investigarea melodiilor populare din tipărituri oferă posibilitatea unor cercetări și studii comparate; în același timp pot fi scoase la iveală elementele necesare studiilor folclorului muzical românesc.

2. Sînt înlesnite studiile privitoare la evoluția și dezvoltarea istorică a creației noastre populare.

3. Prin cunoașterea acestui material muzical din tipărituri se poate preciza legătura dintre creația orășenească și cea țărănească și totodată se poate lămuri geneza mai multor melodii populare de origine orășenească.

4. Pătrunderea creației populare orășenești în creația compozitorilor — problemă urmărită în tipărituri — duce la nașterea și dezvoltarea limbajului muzical românesc.

5. Cercetarea materialului muzical din tipărituri va putea aduce o serie de elemente noi pentru întocmirea unei istorii a folclorului (privind pe folcloriști, colecțiile de folclor muzical etc.) și în general a folcloristicii muzicale românești.

IMPORTANCE OF THE PRINTED TOWN POPULAR MUSIC IN THE KNOWLEDGE OF THE FOLKLORE

SUMMARY

The author states a few main problems resulting from the analysis of the printed town popular music. By using a wide documentation, the author shows the importance of a thorough knowledge of these tunes in view of the aims and needs of the scientific research, taking into account the following problems: *the approximate age of some tunes according to the data of their being printed; the manifestations of the Oriental and Occidental influences and of their crossing; the change of the names of some song-tunes and dance-tunes; the identification of some foreign tunes which have got into the Romanian folk music; the way the town fiddlers and even the composers have scored some vocal tunes; the penetration of the town popular music in the fiddlers' repertoire and afterwards in the peasant (folk) repertoire* (this last problem is given special attention by the author, owing to its crucial importance for the research of the evolution of the folk music).

The author draws the following inferences: a) Comparative research and studies in the field are worth being carried out; b) The origin of several tunes due to town influences can thus be elucidated; c) The penetration of the town popular music in the composers' works may be found at the basis of the cultured Romanian music; d) Whole series of new elements can thus be disclosed, which may prove useful for a history of Romanian musical folklore and for the whole Romanian musical folklore.

[22] **a. Potpuriuri**: Kratokvil A., *Zi de sărbătoare*. Potpuriu pe motive populare românești. Pentru fanfară; Dinicu Gh., *Garofița*. Potpuriu național; Stern Leopold, *Carnaval de Bucarest*. Potpuriu național pentru pian; Wiest Louis, *Nunta terreneasca*. Potpuriu de cîntece naționale române; Caudella E., *Amintiri din Carpați*. Potpuriu de cîntece populare românești; Paschill J., *Floarea României*. Mare potpuriu național. **b. Rapsodii**: Maurice Ernesto, *2ème Rhapsodie roumaine pour piano*; Lubriez Ed., *4ème Rhapsodie roumaine*. **c. Suite**: Mureșianu I., *Suită românească*. Nr. 1 pe motive populare românești; Horceag S., *Moldova — Suită românească*; Filip Vasile, *Suită românească*. 1) Doinind, 2) Țărănească, 3) Horă, 4) Bătuta. **d. Cadriluri**: Jetropolu N., *Quadrille national Românŭ*; Nessler, *Dragă băiețele*. Quadrillu în adevăratu stilu național pentru pianoforte, op. 57; Flechtenmacher Al., *Kadril National* (6 Kadrile Naționale). În: *Colecția de cîntece naționale compuse pentru piano-forte* etc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ROLUL IMAGINAŢIEI ÎN STRUCTURA TALENTULUI SCENIC

de STROE MARCUS

Implicaţiile teoretice, ca şi cele de ordin aplicativ, pe care le presupune studiul procesului de creaţie artistică au găsit un puternic ecou atît în cadrul preocupărilor specialiştilor din domeniul teatrului, cît şi în ale psihologilor, care din unghiuri de vedere convergente încearcă descifrarea componentelor fundamentale care alcătuiesc unitatea structurală a talentului scenic.

Problema a căpătat un contur ştiinţific ca urmare a tezelor teoretice emise de o serie întreagă de psihologi cu preocupări pentru studiul talentului actoricesc (A. Villiers, A. Koestler, J.L. Moreno, B.V. Zon, Paul Popescu-Neveanu)[1], preocupări care deschid largi perspective unei analize complexe a factorilor aptitudinali ce concură la întregirea procesului de creaţie în arta dramatică. Este cazul să amintim, îndeosebi, contribuţia autorilor citaţi la fundamentarea procesului de elaborare subiectivă a rolului de către actor în scopul transpunerii artistice în personaj. Paralel, au apărut intervenţiile teoretice ale unor specialişti în domeniul teatrului (K.S. Stanislavski, B. Brecht, J.L. Barrault, J. Dolman, T. Vianu ş.a.)[2] care au încercat, pe baza vastei experienţe de cunoaştere a fenomenului scenic, să prefigureze constelaţia de procese psihice care alcătuiesc structura dinamică a talentului actoricesc.

Problematica menţionată devine obiect de cercetare ştiinţifică pentru o serie de psihologi care, înarmaţi cu o viziune experimentalistă, încearcă să desprindă sistematic componentele de bază ale talentului actoricesc. În acest context de preocupări se înscriu cercetările de psihologie ale artei dramatice efectuate de P.M. Iacobson, R.G. Natadze, Gh. Neacşu, M. Bejat, precum şi propriile noastre investigaţii[3]. Important de semnalat ne apare însă faptul că indiferent de criteriile şi parametrii introduşi pentru determinarea psihologică a talentului scenic, în funcţie de viziunea unuia sau altuia dintre autorii citaţi, imaginaţia, ca o componentă de bază a actului creator, apare constant integrată în structura talentului scenic. Caracterul relativ diferit al tratării acestui proces psihic rezultă, pe

[1] A. Villiers *La psychologie du comédien*, Paris, Odette Lentier, 1946 A. Koestler, *The act of creation*, Hutchinson of London, 1964, p. 188; J. L. Moreno, *Fondement de la sociométrie*, Paris, P.U.F., 1954, p. 164 — 172; B. V. Zon, *К вопросу о структуре способностей и изобразительной деятельности*, în *Problemi sposobnostei* (sub red. V. N. Measişcev), Moscova, Izd. Akad. Ped. Nauk, R.S.F.S.R., 1962, p. 165—175; Paul Popescu-Neveanu, *Psihologia şi creaţia actorului*, în *Arta actorului* (sub red. George Dem. Loghin), Bucureşti, Edit. didactică şi pedagogică, 1970, p. 60—100.

[2] K. S. Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuşi*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1955; B. Brecht, *Mic organon pentru teatru*, în *Teatru*, 1968, nr. 2, p. 75; J. L. Barrault, *Sînt om de teatru*, Bucureşti, Edit. Meridiane, 1965; J. Dolman, *The art of play-production*, New York, Harper Brothers publishers, 1949; T. Vianu, *Arta actorului*, Bucureşti, 1932.

[3] P. M. Iacobson, *Despre procesul muncii actorului pentru pregătirea rolului*, în *Probleme de psihologia muncii şi artei*, (sub red. B. M. Teplov, N. N. Volkov), Bucureşti, E.S.P.L.S., 1952, p. 175—254; R. G. Natadze, *On the psychological nature of stage inpersonation*, în *Brit. J. of psychol.*, vol. 53, nr. 4, 1962, p. 421—429; Gh. Neacşu, *Transpunere şi expresivitate scenică*, Bucureşti, Edit. Academiei, 1971, 182 p.; M. Bejat, *Unele probleme psihologice ale artei actorului*, în *Analele rom.-sov., pedag.-psihol.*, 1957, nr. 2, p. 61—76; S. Marcus, *Empatia — cercetări experimentale*, Bucureşti, Edit. Academiei, 1971, 182 p.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de o parte, din rolul multiplu pe care-l implică în procesul de creaţie, iar, pe de altă parte, din abordarea analitică a componentelor structurale ale talentului scenic.

O dezbatere ştiinţifică cu privire la rolul imaginaţiei în structura talentului artistic nu poate ocoli, însă, delimitarea care se face adesea între caracteristicile artei interpretative şi ale artei creatoare. Fireşte că în cazul artei actoricești trebuie să avem în vedere o modalitate specifică de realizare artistică proprie actorului obligat să-și construiască rolul său pornind de la textul dramatic, pe care nu-l modifică, ci doar îl interpretează. Întrebarea care se pune nu vizează, în acest caz, răspunsul la problema dacă funcţia interpretativă a actorului este incompatibilă cu un act de creaţie, pentru că ni se pare a fi stabilit deja faptul că actorul, pornind de la datele rolului, își poate realiza personajul numai printr-o valorificare personală a potenţelor sale creatoare, fără de care interpretarea sa nu poate căpăta valoare artistică. Întrebarea vizează un răspuns mai complex și anume în ce constă particularităţile imaginaţiei și care este rolul acestui proces psihic în condiţiile specifice impuse actorului de necesitatea interpretării textului dramatic. La această problemă vom încerca să găsim răspunsul în prezentul studiu, folosind o serie de argumente bibliografice și experimentale.

Tudor Vianu[4] releva foarte limpede importanţa capacităţii creatoare a actorului în amplul proces de interpretare a rolului. Autorul observa că actorul în relaţia sa cu textul nu este un simplu slujitor, ci un artist care folosește materialul dramatic în scopul creării unei vieţi intense și expresive a personajului. În procesul de creaţie actoricească imaginaţia capătă o pondere deosebită. Chiar de la primul său contact cu rolul, ca și ulterior, pe tot parcursul realizării acestuia, actorul apelează continuu la fantezia sa. Pornind de la un analitic spirit de observaţie, dublat de o mare capacitate de intuire artistică, de la o memorie prodigioasă în care sînt vehiculate reprezentări puternic intuitive, actorul pentru a nu cădea în cursa imitaţiei trebuie să posede o mare capacitate imaginativă. În cadrul procesului de transpunere, primul contact cu rolul implică un act de cunoaștere perceptual, asociativ și imaginativ. Pe baza unei atare cunoașteri se realizează apropierea dintre actor și rol. Această apropiere presupune « potrivirea » datelor furnizate de model la experienţa trăită sau imaginată de actor, moment la care se supraadaugă mijloacele specifice de activizare a virtuţilor sale imaginative în vederea conturării cît mai complexe a biografiei personajului. Întregul acest mecanism psihologic facilitează eficient înţelegerea rolului de către actor. Totodată, în dialectica cunoașterii rolului intervine un proces de proiecţie cognitiv-afectivă a experienţei proprii actorului în direcţia personajului, o prefigurare mintală a caracteristicilor complexe ale viitorului model scenic, act care implică cu prioritate intervenţia imaginaţiei. În acest proces laborios de creaţie, deocamdată la un nivel raţional, imaginaţia actorului trebuie să se definească prin originalitate și proiectivitate. Gh. Neacșu[5], ocupîndu-se de studiul acestor două particularităţi ale imaginaţiei actoricești, relevă faptul că imaginea originală la care ajunge actorul constituie o condiţie a realizării expresiv-scenice a viitorului personaj în măsura în care aceasta facilitează la rîndu-i alcătuirea modelului scenic al expresiei. Totodată, autorul remarcă în continuare că prefigurarea mintală a viitorului personaj apare ca o însușire aptitudinală indispensabilă în creaţia scenică. Această însușire se relevă prin trei trăsături specifice și anume: prezenţa elementelor de mișcare în reprezentările actorului și în elaborarea modelului mintal al personajului, autoproiecţia actorului în modelul imaginat și funcţia selectiv-anticipativă a acesteia în procesul întruchipării scenice.

Dar rolul imaginaţiei actoricești nu se restrînge doar la etapa elaborării mintale a modelului viitor al personajului, ci se amplifică adaptativ în funcţie de cerinţele diferitelor etape ale creaţiei scenice. J. Dolman[6] este de părere că funcţia imaginaţiei crește pe măsură ce actorul își perfecţionează rolul, cînd se eliberează de constrîngerile inerente începutului. Actorul apelează la imaginaţie chiar în actul propriu-zis al întruchipării scenice, cînd, așa cum demonstrează experimental R.G. Natadze[7], se poate produce un anumit

[4] T. Vianu, *op. cit.*, p. 29.
[5] Gh. Neacșu, *op. cit.*, p. 74—78, 144.
[6] J Dolman, *op. cit.*, p. 62.
[7] R. G. Natadze, *op. cit.*, p. 421—429.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

conflict potenţial între elementele perceptuale şi contextul scenic, care exprimă convenţia artistică şi realitatea imaginată de actor pe care trebuie s-o interpreteze autentic. Tot în aceeaşi etapă, apelul la improvizaţii înseamnă o amplă mobilizare imaginativă a interpretului. În sfîrşit, imaginaţia intervine ca factor activant pentru declanşarea trăirilor afective, condiţionîndu-le adesea — aşa cum observă K.S. Stanislavski[8] —, sau în declanşarea factorilor mimico-posturali ai expresivităţii scenice, problemă tratată amplu de Gh. Neacşu în lucrarea citată.

Problematica prezentată, ca şi apelul făcut la cele mai importante surse bibliografice care tratează rolul imaginaţiei în structura talentului scenic, deschid o largă perspectivă teoretică pentru surprinderea dintr-o perspectivă sintetizatoare a funcţionalităţii imaginaţiei în procesul creaţiei scenice. Problema ne-a preocupat în mod deosebit, iar analiza ei a căpătat deja unele contururi în recenta lucrare publicată privitoare la cercetările experimentale asupra empatiei. Datele experimentale la care ne vom referi în prezentul studiu capătă pentru prima dată o interpretare sintetică avînd drept obiectiv surprinderea variatelor funcţii pe care le presupune imaginaţia în creaţia actorului dramatic.

Teza de bază de la care am pornit relevă faptul că imaginaţia joacă un rol propulsant în procesul de întruchipare creatoare a rolului de către actor. Acest rol se exercită atît ca mijloc de declanşare a unei transpuneri cognitiv-afective în « pielea» personajului, cît şi ca mijloc de condiţionare a unei interpretări expresiv-artistice. Prima chestiune care s-a impus a fost aceea a delimitării caracteristicilor imaginaţiei actoriceşti. Realizarea într-o formă specifică a creativităţii în arta dramatică presupune, după opinia noastră, două modalităţi de manifestare a imaginaţiei. Una priveşte condiţiile desfăşurării procesului imaginativ într-o modalitate dirijată şi cealaltă, condiţiile desfăşurării procesului imaginaţiei într-o modalitate parţial liberă. Ceea ce apare ca specific pentru procesul imaginativ la actor este, în primul rînd, manifestarea acestei capacităţi în condiţii de strictă dirijare. Actorul, în procesul de realizare a rolului, este supus obligaţiei de a respecta configuraţia psihologică a personajului aşa cum a fost ea realizată de către dramaturg. Din această perspectivă s-ar părea că procesul de creaţie al actorului devine întrucîtva limitat la schema personajului zugrăvit în opera dramatică. Acesta este un dat real, dar tocmai în această împrejurare actorul cu talent îşi poate dezvălui valenţele creatoare, învingînd obstacolele implicate şi dezvăluindu-şi forţa imaginaţiei sale printr-o adaptare specifică la condiţiile impuse de rol. Imaginaţia dirijată, proprie interpretului dramatic, devine, deci, în condiţiile în care factorii care o stimulează sînt mai precis exprimaţi, o componentă aptitudinală de bază în structura talentului scenic. În acelaşi timp, nu este de neglijat nici modalitatea parţial liberă de imaginare la actori provocată, cel mai adesea, de unele roluri care oferă insuficiente date actorului sau de rolurile de mică întindere. Vorbind despre imaginaţia parţial liberă nu avem în vedere un act de visare « în general », fără o temă bine stabilită, ci capacitatea actorului de a formula raţional şi plauzibil cît mai multe variaţii pe o temă dată. Nu trebuie să uităm că, în general, rolurile mici oferă mai puţin material de lucru pentru actor, dar mai multă solicitare imaginativă din partea acestuia. Relevînd cele două modalităţi imaginative din creaţia actorului, evidenţiem totodată faptul că imaginaţia dirijată constituie o piatră de încercare pentru creaţii de amploare, iar imaginaţia liberă premisa elaborării unor roluri mici şi a unor improvizaţii scenice. Ambele modalităţi, proprii actului de creaţie scenică, adesea se întrepătrund, dar imaginaţia dirijată capătă o pondere mai mare, fiind şi mai dificilă ca realizare.

Pornind, aşadar, de la presupunerea că procesul imaginaţiei reprezintă un indicator de bază al talentului scenic, precum şi de la ideea că modalităţile de rezolvare creatoare a procesului artistic pot fi diferite, într-un sens dirijat şi într-un sens liber, am investigat prin probe psihologice manifestarea capacităţii imaginative la actori şi studenţi în arta dramatică. Cercetările s-au efectuat pe un număr de 53 de subiecţi.

Probele[9] folosite au fost următoarele: pentru cercetarea imaginaţiei dirijate am

[8] K. S. Stanislavski, *op. cit.*, p. 73—99.

[9] S. Marcus, *op. cit.*, p. 55—65. În lucrarea citată se realizează o descriere amplă a acestor probe.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

aplicat o variantă a testului de apercepţie tematică şi o probă originală intitulată scenariu-experiment, ultima modelînd mai exact activitatea de abordare a rolului de către actor, pornind de la texte dramatice; pentru cercetarea imaginaţiei libere am aplicat o variantă a testului Rorschach şi o probă de elaborare a unor povestiri la stimuli verbali. În scopul urmăririi gradului de validitate a probelor, am recurs la o analiză comparativă a răspunsurilor date de 10 studenţi consideraţi de către o comisie de specialitate ca fiind talentaţi şi de 10 studenţi consideraţi ca fiind mai puţin talentaţi, cu răspunsurile date de 10 actori, precum şi la corelaţia statistică între răspunsurile la probele aplicate şi performanţele artistice ale subiecţilor.

Rezultatele obţinute pe baza primei analize comparative ne-au dezvăluit diferenţe apreciabile, între grupele extreme, privitoare la ponderea factorului imaginativ în răspunsuri. Cînd vorbim despre factor imaginativ avem în vedere, în primul rînd, calitatea originală a răspunsurilor şi abia în al doilea rînd cantitatea acestora în relaţie cu calitatea. Datele obţinute le putem grupa în felul următor:

	T.A.T.	Scenariu experiment	Rorschach	Povestiri
Actori	52%	43%	28%	50%
Studenţi talentaţi	44%	33%	17%	45%
Studenţi mai puţin talentaţi	8%	3%	11%	10%

Aceste procente dovedesc, în primul rînd, dificultăţile pe care le ridică fiecare probă în parte, chiar şi pentru subiecţii cei mai creatori, iar în al doilea rînd, reprezintă un indiciu de validare a probelor aplicate în studiul imaginaţiei prin raportarea rezultatelor obţinute la un indicator exterior cum este acela al talentului. Faptul prezentat demonstrează, implicit, că imaginaţia artistică constituie un parametru al talentului scenic.

Un al doilea indiciu de validitate a probelor aplicate ni-l oferă corelarea răspunsurilor imaginative ale subiecţilor-studenţi cu performaţele lor artistice exprimate în notele la examenele de actorie în două etape distincte ale activităţii lor artistice (la examenul de admitere în Institutul de teatru şi la examenul de anul II — ultimul considerat edificator pentru precizarea talentului).

Coeficienţii de corelaţie sînt următorii:

	T.AT.	Scenariu experiment	Rorschach	Povestiri	Imaginaţie dirijată	Imaginaţie liberă	Total imaginaţie
Ex. admitere	– 0.15	0.01	0.08	0.32	– 0.02	0.19	0.001
Ex. an II	0.32	0.45	0.50	0.49	0.44	0.55	0.57

Prima observaţie constă în faptul că probele, luate separat, sau grupate după modalitatea imaginativă, sau, în sfîrşit, toate împreună, corelează semnificativ cu notele la examenul de anul II, în vreme ce coeficienţii care exprimă corelaţiile dintre răspunsurile imaginative şi examenul de admitere sînt nesemnificativi. Ştiut fiind faptul că examenele de an surprind mai aproape de realitate aptitudinile studenţilor, faţă de examenul de admitere, aceasta constituie un argument în plus pentru validarea probelor şi pentru însumarea imaginaţiei în structura talentului scenic, deşi valoarea absolută a coeficienţilor prezentaţi denotă că imaginaţia nu reprezintă decît numai un element, important desigur, al talentului scenic.

Aceste rezultate ne-au condus şi către unele observaţii cu caracter pedagogic. Principala observaţie care rezultă din cercetarea noastră, şi mai ales din lipsa corelaţiei semni-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ficative între imaginaţie şi notele la examenul de admitere, constă în faptul că, în selecţia candidaţilor pentru arta dramatică, nu se ţine seama decît într-o insuficientă măsură de parametrii care exprimă real capacitatea creatoare.

O altă observaţie se referă la specificul tipului de imaginaţie cercetat. Se constată că acei coeficienţi care exprimă corelaţii între probele de imaginaţie liberă şi notele la examenul de admitere, deşi nesemnificativi (0.19), sînt mai ridicaţi faţă de coeficienţii care exprimă corelaţii între probele de imaginaţie dirijată şi notele la examenul de admitere (−0.02). Aceasta o putem explica prin faptul că nivelul imaginaţiei parţial libere poate fi mai lesne surprins de către comisia de examinare, decît nivelul capacităţii imaginative de tip dirijat, specific pentru arta dramatică. Acest de al doilea nivel poate fi surprins de către profesori abia mai tîrziu, în cursul activităţii pedagogice cu studentul. Iată de ce ni se pare util ca perfecţionarea examenului de admitere în Institutul de teatru să cuprindă introducerea unor probe speciale, psihologice, pentru depistarea capacităţii imaginative şi afective a candidatului.

Aminteam de necesitatea investigării relaţiei dintre imaginaţie şi afectivitate pentru că socotim că cele două procese psihice intercorelate asigură, cînd dezvoltă însuşiri evoluate, o mare capacitate de transpunere scenică, indicator fundamental al talentului pentru arta dramatică. În această relaţie, imaginaţia are rol activator mijlocind cognitiv reactivitatea emoţională. Acest punct de vedere ne-a condus către ideea evidenţierii din perspectivă experimentală a relaţiei de intercondiţionare între imaginaţie şi afectivitate, urmărind în cadrul probelor aplicate şi implicatul afectiv în răspunsurile subiecţilor. Rezultatele obţinute ca urmare a corelării răspunsurilor imaginative cu cele afective ne-au relevat existenţa unor coeficienţi semnificativi.

T.A.T.	Scenariu experiment	Rorschach	Povestiri
0.61	0.76	0.43	0.30

Aceşti coeficienţi semnifică faptul că la subiecţii la care au apărut răspunsuri imaginative au apărut şi răspunsuri afective, iar la subiecţii la care nu s-au obţinut răspunsuri imaginative, de obicei s-a dovedit existenţa şi a unei trăiri afective paupere. Important ne apare şi faptul că relaţia dintre imaginaţie şi afectivitate se exprimă mai direct în cazul probelor care urmăresc studiul imaginaţiei dirijate, decît în cazul probelor care urmăresc imaginaţia relativ liberă. Aceasta ne confirmă presupunerile noastre privitoare la specificul imaginaţiei actoriceşti şi la rolul activator al acesteia în cadrul structurii psihologice a talentului scenic.

Actul transpunerii scenice implică şi o anumită finalizare la un nivel neconştientizat prin modificarea întregii reactivităţi organice şi vegetative. În cadrul conduitei funcţionale a transpunerii scenice, reacţiile fiziologice sînt direct condiţionate de conţinutul procesului imaginativ. În vreme ce conduita transpunerii se realizează la actori prin mijlocirea imaginaţiei, devenind prin aceasta o modalitate conştientă de acţiune, efectul transpunerii poate căpăta forme ce se dezvoltă de la o atitudine afectivă pînă la o reactivitate fiziologică neconştientizată, deci pînă la apariţia unui comportament inaparent. Acest aspect, oarecum mai special, al problemei a devenit obiectul unor cercetări de laborator efectuate în colaborare cu I. Ciofu. Pe un lot de 17 actori şi studenţi în arta dramatică am urmărit relaţia dintre capacitatea imaginativă a subiecţilor testaţi cu probe psihologice şi nivelul activării fiziologice în condiţiile unor sarcini imaginativ-scenice. Proba experimentală a fost pe larg expusă într-o lucrare publicată[10]. Amintim doar că indicatorii fiziologici urmăriţi au fost: electrooculograma (mişcarea oculară pe orizontală şi verticală), respiraţia bucală, reacţiile motorii

[10] I. Ciofu, S. Marcus, *Corrélats psychophysiologiques de la transposition scénique*, în *Rev. Roum. Sciences Sociales-Psychol.*, nr. 1, 1969, p. 43–54.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la nivelul degetelor şi electrodermograma. Experimentele au avut loc cu ochii închişi, într-o cabină izolată fonic, urmărindu-se în prealabil gradul de reactivitate în condiţii de relaxare psihică.

Prin corelaţia extrem de ridicată (o. 90) obţinută între indicatorii fiziologici şi factorii psihologici ai transpunerii (imaginaţia şi afectivitatea) s-a dovedit faptul că acolo unde este vorba de un nivel ridicat al procesului creator apare şi un nivel ridicat al reactivităţii fiziologice, fapt ce demonstrează încă o dată rolul activator al imaginaţiei în declanşarea trăirilor emoţionale însoţite de reacţii fiziologice mai mult sau mai puţin specifice. Totodată datele obţinute au demonstrat că acolo unde apare un nivel scăzut al relaţiei imaginaţie-afectivitate se manifestă şi un nivel similar al reactivităţii fiziologice. Se constată în timpul transpunerii mintale a actorului în rol o reactivitate fiziologică crescută la toţi indicatorii cercetaţi, evidenţiindu-se cu precădere creşterile mişcărilor oculare pe orizontală (260% la subiecţii imaginativ-afectivi şi doar 118% la subiecţii mai puţin imaginativ-afectivi) şi ale reacţiei cutano-galvanică (291% la subiecţii imaginativ-afectivi şi doar 4% la subiecţii mai puţin imaginativ-afectivi). Ţinînd cont că cei doi indicatori fiziologici exprimă cel mai direct relaţia dintre imaginaţie şi afectivitate, putem conchide asupra funcţiei activatoare pe care o capătă imaginaţia artistică în declanşarea comportamentului neconştientizat care însoţeşte conduita transpunerii scenice.

Materializarea actului de transpunere imaginativă în rol nu implică doar un comportament inaparent, detectabil numai în laborator, ci şi un comportament expresiv pe care actorul îl realizează în actul de întruchipare a rolului. În cele ce urmează ne vom referi la o cercetare[11] efectuată în colaborare cu Gh. Neacşu la Teatrul tineretului din Piatra Neamţ. Pe baza a două probe experimentale: realizarea unor momente scenice cu măşti şi realizarea scenică a unor proverbe la liberă alegere, am căutat să modelăm condiţiile de manifestare a elaborării interioare a sarcinii scenice (alegerea temei şi proiectarea mintală a realizării ei), precum şi a întruchipării scenice a temei propuse (realizarea ei prin folosirea mijloacelor de expresie). Datele ne-au relevat două aspecte caracteristice: unitatea dintre imaginaţie şi expresivitate se manifestă la nivel superior cu deosebire la actorii cu performanţe artistice ridicate, iar unitatea dintre aceşti doi indicatori la nivel inferior se manifestă mai ales în cazul actorilor cu performanţe artistice scăzute. Coeficienţii obţinuţi la cele două probe (o.87 şi o.97) sînt puternic semnificativi şi exprimă limpede relaţia de intercondiţionare dintre imaginaţie şi expresivitate ca indicatori ai talentului scenic; prevalenţa relativă a unuia sau a celuilalt dintre cei doi indicatori apare cu deosebire în cazul actorilor cu performanţe artistice mijlocii, la care intervine cîteodată un fenomen de compensare. Dacă apar decalaje notabile între cei doi indicatori avem de-a face cu un deficit în structura psihologică a talentului scenic, care poate fi corectat numai pe calea dezvoltării şi autodezvoltării unităţii organice dintre cei doi parametri.

Imaginaţia actoricească, ca orice aptitudine, implică predispoziţii naturale, dar devine perfectibilă prin educaţie şi autoeducaţie, fapt pentru care modalităţile variate de antrenament psihofizic, atît la nivelul şcolii de teatru, cît şi la nivelul teatrelor, pot constitui forme pertinente de dezvoltare a aptitudinilor artistice pentru creaţia scenică.

În concluzie, relevînd principalele idei care se degajă din cercetările experimentale efectuate, putem extrage trei funcţii principale ale imaginaţiei ca factor esenţial în unitatea structurală a talentului scenic:

1. O *funcţie cognitiv-anticipativă* rezultată din cele două tendinţe intercorelate manifestate în cadrul transpunerii actorului în rol şi anume: *introiecţia*, sau apropierea cognitivă a rolului de subiectul-actor, care implică o modelare mintală faţă de un comportament perceput sau evocat imaginativ, şi *proiecţia*, sau prefigurarea imaginativă a viitorului personaj bazată pe experienţa artistică a personalităţii actorului. Parcursul străbătut prin mijloace psihologice de la rol la actor şi apoi de la actor către personaj produce conduita mintală a

[11] Gh. Neacşu, S. Marcus, *Studiul relaţiei dintre imaginaţie şi expresia scenică în condiţii de improvizaţie la actorii dramatici*, în *Rev. psih.*, nr. 2, 1969, p. 179–187.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

transpunerii, a înţelegerii artistice, a prefigurării modelului actoricesc declanşat de rolul dramatic.

2. O *funcţie adaptativă* rezultată din surprinderea condiţiilor specifice în care se desfăşoară creaţia interpretului dramatic. Este vorba, în fond, de procesul de adaptare imaginativă a actorului la un mod de stimulare dirijat provenit din existenţa rolului dramatic peste care se suprapune individualitatea creatoare oferită de actor sau de procesul de adaptare imaginativă, relativ liberă, în condiţiile unui rol de mai mică întindere care stimulează capacitatea de improvizare. Modelarea imaginativă a interpretării rolului de către actori în funcţie de problemele specifice pe care i le impune creaţia dramatică constituie o premisă aptitudinală importantă în structura talentului scenic.

3. O *funcţie activatoare* rezultată din caracterul stimulator al imaginaţiei, din forţa acesteia de a propulsa un comportament inaparent, emoţional, o reactivitate fiziologică crescută care asigură o transpunere autentică a actorului în personaj, ca şi putinţa de a declanşa un comportament aparent, mimico-postural-expresiv, care asigură o întruchipare veridică a personajului scenic. Funcţia de mijlocitor al transpunerii şi al expresivităţii artistice asigură imaginaţiei un rol important în structura talentului scenic şi o premisă necesară interpretării creatoare.

Concluziile rezultate din cercetarea efectuată delimitează aria de manifestare optimală a capacităţii imaginative a actorului în cadrul procesului său de creaţie. Rolul specific pe care-l capătă imaginaţia actoricească în structura talentului scenic reclamă preocupări sporite din partea şcolii noastre de teatru pentru o cît mai obiectivă selectare a candidaţilor la arta dramatică, ca şi pentru o cultivare intensivă a capacităţii imaginative a viitorului interpret de teatru. Rezultatele cercetărilor psihologice permit, după opinia noastră, în prezent o reevaluare pe o bază ştiinţifică a criteriilor şi metodelor de depistare şi cultivare a talentului scenic, o deplasare a centrului de greutate pe capacităţile creatoare ale interpretului, capacităţi cu funcţii determinante în procesul de întruchipare scenică a personajului dramatic.

IMAGINATION IMPORTANCE IN THE STRUCTURE OF SCENIC TALENT

SUMMARY

The main characteristics and functions of the actor's imagination are considered by this study as a determining component of the scenic talent. The study reveals the fact that the actor's imagination is getting within the imaginating process some specific characteristics: intuitivity, originality, projectivity. The main functions of the actor's imagination are: the cognitive-anticipative function meaning the understanding of all part data, and construing the psychological structure of the future dramatic character; the adaptative function expressed by a differential stimulating of imagination, according to different parts which imply either a type of directed imagination, or a type of partial free imagination; the activating function either of stimulating covert emotional behaviour, with psychological and physiological implications, or of conditioning an overt mimic-postural expressive behaviour.

The functions of actor's imagination mediate scenic transposition and the exhibition of scenic expressivity and permit the creative construing of the dramatic character. The findings of this study are based on experimental psychological and psycho-physiological investigations in actors' and dramatic high-school students.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DRAMATURGIA LUI ION SAVA

de ANA MARIA POPESCU

Puţin cunoscute, considerate în general ca o activitate artistică complementară, piesele scrise de Ion Sava sînt neîndoielnic interesante și valoroase, reprezentînd o contribuţie aparte, distinctă în contextul dramaturgiei românești.

Ion Sava a scris în perioada 1940—1945[1] nouă piese de teatru[2] și două scenarii de film[3]. Despre trăsătura fundamentală a dramaturgiei sale, afirmă concludent un iubitor al acesteia, Tudor Arghezi: « Piesele de teatru ale lui Ion Sava trebuiesc căutate, găsite, publicate și jucate », ele sînt « *adevărate modele de substanţă pentru dramaturgie* »[4] *(subl. n.s.)*.

Scrise într-un act — cu excepţia piesei *Preşedintele* —, unele dintre ele — *Iov*, *Uşile*, de exemplu, — pot acoperi un spectacol. La Sava, acest « act unic », cum îl numește, desemnează însăși unitatea dramatică proprie pieselor sale; el era încredinţat și a dovedit-o prin textele scrise, că într-un singur act se poate consuma toată ipoteza și fabula unei idei[5].

Fantezia, inventivitatea scenică și umorul sînt trei constante ale dramaturgiei de esenţă polemică a lui Ion Sava. Ca nici un alt autor dramatic din perioada interbelică, Ion Sava mînuiește ingenios aceste elemente: duce mai departe tehnica comediei dell' arte, construiește situaţii surprinzătoare, *perfect scenice*, într-un ritm susţinut și variat, cunoaște valoarea și ponderea replicii în teatru, folosește cele mai diferite și neașteptate mijloace de expresie, construiește uneori, cu zeci de personaje adiacente, o lume în care se mișcă personajele principale. Lucid și fin observator al vieţii, izbutește să unească într-un tot perfect echilibrat dramatic, *în aceeași piesă*, fantezia, umorul, cu cele mai diferite și eficiente metode tehnice pentru susţinerea artistică a ideii.

Temele revin în dramaturgia lui Ion Sava, îl urmăresc, îl obsedează uneori, dar nu le oferă aceeași rezolvare, nici nu le închide în același gen dramatic; el folosește, deopotrivă, grotescul, melodrama desuetă, pantomima, absurdul, satira, drama socială. Independent însă de ideea centrală a fiecăreia dintre piese, tot teatrul său este dominat, contaminat de o idee generală, unică: dragostea debordantă de viaţă. Teatrul său respiră setea de viaţă, imensa capacitate a autorului de a consuma viaţa. Nici unul dintre dramaturgii de seamă din perioada interbelică nu a urmărit, în aceeași măsură ca Ion Sava,

[1] Piesele lui Ion Sava nu pot fi cu precizie datate, autorul lucrînd la ele în toată această perioadă. Face excepţie revista *Bimba-Bimba*, reprezentată la Iași în 1936.

[2] *Vreau să număr stelele* (publicată în primul caiet-program al Teatrului Comedia), *Paricidul* (publicată în *Revista fundaţiilor* . . . , nr. 12, decembrie 1947), *Lada* (publicată în revista *Teatrul*, nr. 12, decembrie 1965, reprezentată, nu pe o scenă de teatru, ci la Televiziune, în 1967), *A murit păpuşa*, *De la început pînă la sfîrşit*, *Triunghiul cu patru colţuri*, *Uşile*, *Iov*, *Preşedintele*.

[3] *Paiaţa* sau *Angela cu ochii de azur* (după romanul *Baletul mecanic* de Cezar Petrescu) și lung metrajul pentru copii *Şcoala cea mare*.

[4] Petru Comarnescu, *Ion Sava*, Bucureşti, 1966, prefaţă de Tudor Arghezi, p. 6.

[5] *Ibidem*, p. 5.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

să fixeze în conștiința contemporanilor și a urmașilor, atît de constant și convingător, ideea *valorii absolute a vieții*.

Cercetarea, fie și sumară, a pieselor sale, îl scoate pe *dramaturgul* Ion Sava din anonimat și îl situează și ca *dramaturg* alături de G.M. Zamfirescu, Victor Ion Popa.

Piesa-pantomimă *Vreau să număr stelele*, o piesă « cu zgomote », aproape fără text, încărcată de simboluri și alegorii, este o satiră acidă, plină de savoare și fantezie, a modului în care sînt apreciați, în lumea burgheză, poeții, de exemplu. Un poet sărac — rol aproape în întregime mut, rezolvat cu mijloacele pantomimei — nu are banul necesar cu care să-și plătească banca pe care se așază într-un parc și este terorizat de către reprezentanții « ordinei »: oaia-taxator, berbecul-controlor. Pisica vicioasă, desprinsă parcă dintr-un tablou de Toulouse-Lautrec, cu rochia scurtă, ciorapi negri, panglică la gît, pretinde pe nedrept că a atentat la pudoarea ei de fată onestă și se plînge gardianului-țap. Toți aceștia, împreună cu măgarul, maimuța, boul, formează o lume din care poetul este exclus; ei îl acuză de furtul unei... nuci și de insulte aduse importantelor lor persoane. Astfel încît poetul este închis și « în numele legii... și văzînd decretul... condamnăm poetul... pentru: 1) expresii jignitoare; 2) loviri; 3) furt; 4) atentat la pudoare, să taie patru săptămîni... frunze la cîini »[6].

Personajele sînt caracterizate cu multă pregnanță: prin elemente de îmbrăcăminte, de exemplu, autorul fixează cu precizie și umor un tip social. Bou[1], « mătăhălos și bou ca toți boii. E îmbrăcat în haine de olandă, albe, largi și are o pălărie de panama. Sub cele patrusprezece guși, are o batistă mare care absoarbe sudoarea... »[7]. Măgarul « e îmbrăcat cu pardesiu pe talie, cu pantaloni închiși și bine călcați și în picioare are pantofi de lac. Mănușile sînt albe. Pare un crai destul de elegant. Între urechi o pălărie moale... », Dar atunci cînd își deschide pardesiul se constată că « pantalonii sînt doar niște capete de craci de pantaloni legați cu sfori de o curea de talie. Se văd chiloții. Toracele e gol. Are doar numai guler, cravată, și o bucată de plastron... are ciorapi pictați... »[8]. Această fabulă-pantomimă « are din naivitatea și verva *comediei dell'arte* și din bufoneriile trecute din ea în lumea circului »[9].

A murit păpușa, « bufonadă tristă, act unic », evocă cînd nostalgic, cînd grotesc, lumea circului. Un Ghebos iubește o păpușă mecanică pe care din greșeală o sparge, dar nici în aceste condiții nu se bucură de dragostea ei pentru că la apariția frumosului Acrobat resortul mecanic se repune în funcțiune și ea îi declară acestuia, spre disperarea Ghebosului: « Ești frumos, te iubesc! » Bine scrisă, piesa nu aduce acea notă personală atît de prezentă și vie în toate celelalte lucrări dramatice ale lui Ion Sava.

În « actul unic » *De la început pînă la sfîrșit*, scena este împărțită, printr-o cruce, în patru părți egale. În acest cadru se consumă pe rînd existența lui Dan Adam: Nașterea, Tinerețea (doctor la 25 de ani, dezumanizat, fără legături elementare cu viața, dornic de a deveni savant), Bătrînețea și Moartea în sărăcie și obscuritate. În sfîrșit, al patrulea moment dramatic, de un umor tonic, îndrăzneț, irezistibil: Doctorul Dan Adam ajunge pe lumea cealaltă, perfect organizată și mecanizată, cu o pîlnie aspiratoare de mărturisiri în loc de atotînțelegătorul preot-confesor, cu aparate moderne de presat pămîntenii, cu arhive riguros întocmite, mereu triate și verificate, pentru a păstra doar acei pămînteni-presați, care sînt importanți întocmai ca și pe pămînt. Sufletele care au fost cîndva unite nu se pot reîntîlni, pentru că sînt retrimise pe pămînt după necesități (un suflet la Milano, Via Tornello 45, etaj II, ap. 15, celălalt în Japonia, districtul Nikko, la perechea Kenejiro și Amijinea ș.a.m.d.). Prin această ingenioasă formulă artistică, autorul, cu verva polemică cunoscută, transmite convingător ideea necesității imperioase de a consuma viața sub toate aspectele ei, *de a trăi*.

O altă piesă « act unic », *Triunghiul cu patru colțuri*, conține aceeași idee, parodiind de data aceasta formula comediei de salon. Cele patru colțuri ale triunghiului sînt: Soțul, savant neurolog, de 48 de ani, Soția, tînără și frumoasă, de 30 de ani, Conștiința

[6] Ion Sava, *Vreau să număr stelele*, ms., p. 16.
[7] *Ibidem*, p. 3.
[8] *Ibidem*, p. 6.
[9] Petru Comarnescu, *op. cit.*, p. 298.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(« la fel cu soţia »), Asistentul, june şi voinic, de 22 de ani. Soţia şi Conştiinţa pot fi jucate — indică autorul — de două surori gemene, sau de două actriţe cu aceleaşi calităţi fizice şi vocale, dar una dintre ele cu mască.

Monologul *Paricidul* (care a fost citit de artistul poporului Radu Beligan la comemorarea a 10 ani de la moartea lui Ion Sava) este un model de monolog *teatral* în care diversitatea şi mobilitatea tonală a textului atestă inepuizabila forţă dramatică a celui ce l-a scris. Monologul se bazează pe treceri surprinzătoare, îmbibate de umor, de la o stare sufletească la alta, de la o idee la alta, de la o situaţie la alta. Un actor, folosind toate uneltele meseriei, de la intonaţie la gestică, destăinuie derutat publicului temerile sale pentru rolul pe care îl repetă, cel al unui fiu care urmează să-şi omoare mama. Actorul mărturiseşte că nu ştie nici el pentru care motiv, deoarece « autorul explică faptul în scena a doua din actul cinci... Ori pe mine mă omoară un figurant cu lancea la sfîrşitul actului doi. Cînd se joacă actul cinci, eu sînt de mult la cafenea, degrimat, îmbrăcat cu hainele mele proprii, şi-mi beau cafeluţă citind în ziare cronica judiciară »[10].

Inspirată din aceeaşi lume a teatrului, comedia grotescă *Lada* este o secţiune făcută în « istoria », unei repetiţii, în toate amănuntele ei, de către un iubitor, dar şi bun cunoscător al vieţii teatrului. La o repetiţie cu piesa *Romeo şi Julieta* de Shakespeare este adusă, din întîmplare, o ladă în care se găsesc, în mărime naturală şi la vîrsta indicată de autor, cele două personaje celebre care, la un moment dat, se animă şi devin personaje reale. Tot ceea ce înseamnă convenţie, tehnică teatrală, ca şi rolul pe care trebuie să-l aibă *viaţa* în procesul interpretării actoriceşti se confruntă şi se înfruntă pe scenă. Totodată aflăm aici o lucidă şi migăloasă disecţie făcută în existenţa şi conştiinţa actorilor, mai mult sau mai puţin rutinaţi, în structura teatrului în general şi al celui burghez în special.

Iov, piesă în care regizorul Ion Sava îmbină în modul cel mai iscusit inventivitatea, umorul, cu cele mai diverse mijloace tehnice, are nu întîmplător, ca şi piesa *Preşedintele*, un motto din Anton Giulio Bragaglia: « Il teatro di domani sarà fatto da autori sui generis: autori tecnici ». Piesa porneşte de la polemica cunoscută despre supremaţia realităţii nude sau a fanteziei în teatru. Din această dispută antrenantă, dinamică, ţîşneşte, neaşteptat, ca o veritabilă « lovitură de teatru », realitatea socială, umană, care, în contradicţie cu situaţia presupusă de « Realist », este de un comic irezistibil. Un Iov modern şi tomnatic anunţă, în ziar, hotărîrea de a se sinucide peste trei zile, dacă frumoasa şi tînăra sa soţie, cu gura caldă ca un cuptor încins, cu părul negru cu miros de regina nopţii, cu ochii verzi ca lacurile fără fund, nu revine la el. După lectura anunţului, la propunerea Realistului, nefericitul soţ este adus pe scenă ca sursă reală de inspiraţie. Un adevărat pelerinaj al familiei la căpătîiul celui care aşteaptă să moară prilejuieşte autorului o pagină antologică de satiră de moravuri. Dar, înainte de ziua fatală, soţia iubită, Bombonica, se reîntoarce. Surpriza este copleşitoare: Bombonica este o femeie trecută şi de a doua tinereţe, grasă, cu părul vopsit roşu, cu bun simţ, care este silită de către soţul ei să-l părăsească din cînd în cînd, pentru ca acesta, prin suferinţă, să mai poată încerca deliciile dragostei. Personajele sînt caracterizate prin trăsătura esenţială: Fantezistul este «un tînăr înaripat », Realistul « ceva mai în vîrstă, bine pieptănat », verişoara « o prună uscată », văduva « o curcă împopoţonată » etc. Sînt expuse, la scenă deschisă, trucurile regizorale şi tehnice care fac atît de verosimil un spectacol de teatru.

Iov — o simulată melodramă şi, în acelaşi timp, o comedie grotescă — este o lecţie plină de haz, a unui excelent şi inspirat om de teatru, despre felul în care, cu ajutorul mijloacelor tehnice cele mai moderne şi îndrăzneţe, viaţa trebuie să-şi facă drum pe scenă. « Acest Iov modern, chiar dacă atinge absurdul, nu lasă pe spectator cu gustul amar al grostescului absolutizat. Spectatorul, înşelat de acest Iov, se desparte de el cu surîsul pe buze, aşa cum pleacă de la comediile lui Shaw, după ce a rîs între timp ca la surprizele commediei dell'arte »[11].

[10] *Paricidul*, în *Revista fundaţiilor* . . . , Bucureşti, nr. 12, decembrie 1947, p. 27—28.

[11] Petru Comarnescu, *op. cit.*, p. 304.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Uşile, « reportaj senzaţional în două tablouri, act unic », este o dramă socială. Decorul reprezintă şapte uşi: un apartament modest, un birou, o casă luxoasă, o mansardă, pe uşa a cincea atîrnă un felinar roşu, apoi o pensiune pentru studenţi, o intrare la un subsol. Uşile « trebuiesc astfel distribuite în compoziţia fantezistă a decorului încît să dea impresia că imobilele respective sînt în locuri diferite, fără nici o legătură unul cu altul »[12]. În mijlocul scenei o bancă şi un felinar, izolate, sugerează un bulevard, sau o grădină publică. Piesa este compusă dintr-o suită de tablouri sociale, cu prostituate, ingenue înşelate, gentelmeni bogaţi şi imorali (cu valeţi stilaţi şi complici), cu un orb filozof şi cu inevitabila melodramă: fata cuminte este amăgită (mama moare de supărare, tatăl decade), dar moare şi « ticălosul » într-un accident etc. Cu replici scurte, « scenică », piesa reprezintă o secţiune lapidară, ca un reportaj, în diferite straturi ale societăţii, fără iz de parfum desuet, datorită spiritului de observaţie, lucid şi pregnant, al autorului.

Preşedintele, piesă de mari dimensiuni, ultima scrisă de Ion Sava, are patru personaje principale: Preşedintele, Lucifer, Novatorius, Secretara, şi cîteva zeci de personaje secundare, personaje speciale (12 vînzători de gazete formează un cor modern; strigă, din timp în timp, titlurile senzaţionale ale articolelor), personaje mute, « personaje reci » (12 manechine reprezentînd tot atîţia consilieri ai Preşedintelui), un cimpanzeu, Funcţionarul, o femeie bătrînă, un nebun, alt nebun, doctori etc. Piesa este o satiră îndreptată împotriva afacerismului, a ipocriziei burgheze. Un mister social, tragicomic, în trei acte. În numele unei noi şi absurde descoperiri « ştiinţifice »[13], Societatea Humania speră să progreseze, Experienţa nu reuşeşte, inventatorul Novatorius, nepotul Preşedintelui acestei Societăţi, îi răpeşte acestuia soţia (de fapt, fosta secretară inocentă a Preşedintelui bătrîn), pe care, pînă la urmă, cu asentimentul ei, o sacrifică, zadarnic, pentru experienţa sa. Totul pare pierdut, Societatea se destramă. În timp ce Preşedintele petrece cu iluzia că reeditează orgiile romane, Novatorius caută şi descoperă Serul care îl face pe om invizibil. Noua experienţă, făcută chiar pe persoana Preşedintelui, readuce în centrul atenţiei Societatea Humania. « Operaţia a reuşit, dar pacientul a sucombat »[14] ! Un nou moment de derută, dar intervenţia inspirată a lui Lucifer descurcă lucrurile şi le îndrumă pe făgaşul lor firesc. Operaţia va fi declarată izbutită, omul invizibil dispărut, iar inventatorului Novatorius i se va cumpăra o fermă, unde să crească porci. Şi astfel « roata iarăşi se învîrteşte »[15].

Piesa, construită, în general, din tablouri scurte[16], redă ca într-un continuu vîrtej, într-un tempo alert şi într-un ritm susţinut, viaţa pe planuri multiple. Ca şi în celelalte piese ale lui Ion Sava, domneşte în această tragicomedie un umor absurd, irezistibil, tonic: « ... Cred şi asta e teoria mea — afirmă un personaj episodic — că dacă taţii şi mamele, cînd plănuiesc un copil, ar asculta muzică simfonică, oamenii s-ar naşte mai frumoşi, mai buni, mai blînzi... Între albumină şi muzică nu se poate să nu fie o strînsă legătură. Altfel nu s-ar explica multe lucruri »[17]. Piesa se sprijină pe o spectaculoasă mişcare, pe o tehnică scenică bine dirijată, care nu este formală — excesul oboseşte, însă, uneori —, ci traduce plastic, în imagini scenice, ideea, făcînd evidentă teatralitatea textului.

Aprecierile făcute de Petru Comarnescu asupra piesei *Preşedintele* sînt, în bună măsură, valabile pentru tot teatrul lui Ion Sava: « Ceea ce marii gînditori ai teatrului au preconizat teoretic, el a exprimat cu talent, curaj, bogăţie de imaginaţie şi o tehnică îndrăzneaţă pe care puţini dintre regizorii şi dramaturgii contemporani cu el pe plan mondial au avut-o în aceeaşi măsură.

Experienţele acestea ‹Petru Comarnescu se referă la spectacolul *Macbeth* şi la piesa *Preşedintele* — *n.n.*» nu au fost zadarnice. Din cercetarea modului în care a « compus »

[12] Ion Sava, *Uşile*, ms., p. 3.

[13] Novatorius: « Pe scurt nu vreau altceva decît cu un ceas mai devreme să ajungem să ne naştem din ... icre », este proiectul utopic de fericire şi progres al omenirii (*Preşedintele*, ms., p. 47—48).

[14] Ion Sava, *Preşedintele*, ms., p. 141.

[15] *Ibidem*, p. 144.

[16] Sînt unele excepţii, de exemplu monologul lui Novatorius la şedinţa festivă a Societăţii Humania.

[17] Tehnicitatea — în sens de meserie, meşteşug — a piesei *Preşedintele* nu l-a convins pe deplin pe Petru Comarnescu, ceea ce nu îl opreşte să o compare cu o comedie valoroasă ca *Frank al V-lea* de Fr. Dürrenmatt şi să se îndoiască de propria sa opinie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

grotesca *Preşedintele* — căci şi aici Sava a promovat virtuţile marii compoziţii scenice — se pot învăţa multe în privinţa teatrului de acţiune, a teatralizării teatrului, a textului-partitură sau canava pentru actori cu vitalitatea şi inventivitatea *Commediei dell'arte* »[18].

Teatrul lui Ion Sava[19] este un amestec ameţitor de mijloace tehnico-dramatice: comicul caricatural al verbului se amestecă cu pantomima, cu situaţii patetice, satira cea mai acidă cu melodrama cea mai frustă — de obicei parodiată —, replica în versuri cu replica scurtă sau cu monologul, decorul simultan de maximă fantezie cu cea mai desăvîrşită simplitate scenografică. Nota personală, originalitatea teatrului lui Ion Sava rezidă în aceea că răstoarnă situaţiile ca « teatrator », în sensul dat de Bragaglia, pentru a prezenta plastic, viu, în continuă mişcare, gînduri şi sentimente profund umane. Teatralitatea pieselor sale izvorăşte dintr-o temeinică, dar şi dinamică cunoaştere a vieţii, este *deci o concepţie, nu o formulă.* Această « dramaturgie vizuală », acest teatru al mijloacelor tehnice, al situaţiilor teatrale, aceste meşteşugite şi mereu neaşteptate, neprevăzute truvaiuri sînt folosite de către autor tocmai pentru a traduce scenic, *manifest* şi convingător, ideea centrală a teatrului său: *valoarea absolută a vieţii.*

[18] Petru Comarnescu, *op. cit.*, p. 307. Autorul are şi unele rezerve: « În dramaturgia lui Ion Sava, piesa *Preşedintele (subl. ns.)* constituie oarecum un experiment tot atît de îndrăzneţ, dar încă mai discutabil, decît spectacolul cu măşti regizat de el după Macbeth-ul shakespearian » (p. 306).

[19] A se vedea Ion Cazaban, *Ion Sava căutătorul de teatru*, în *Teatrul*, Bucureşti, 1965, nr. 12; C. Paraschivescu, *Un dramaturg inedit: Ion Sava*, în *Contemporanul*, Bucureşti, 1966, aprilie 1.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TENDINȚE DE PERMANENTIZARE A TEATRULUI ÎN PROVINCIE ÎNTRE ANII 1919 ȘI 1944

de MIHAI FLOREA

Paginile ce urmează își propun să suprindă și să înfățișeze o anumită latură a vieții de spectacol a provinciei și anume tentativele, inițiativele, eforturile, mult mai numeroase decît reușitele, de a se pune baze unei activități teatrale locale permanente sau cvasi permanente. Proprie tuturor zonelor țării, această tendință este mai vizibilă și mai susținut promovată în ținuturile de peste munți, alipite României după primul război mondial. Cercetarea fenomenului, prin intermediul presei, al documentelor de arhivă și al unor mărturii ale vîrstnicilor, lasă să se desprindă constatarea că centrul de greutate al mișcării teatrale locale, în care preponderența o au amatorii din cele mai diverse categorii profesionale — cadre didactice, muncitori ceferiști, casnice, ofițeri, studenți, elevi —, se situează, în perioada interbelică, în Transilvania, Banat și Crișana. Explicația fenomenului apare firească: după unirea înfăptuită la 1 decembrie 1918, populația românească are în sfîrșit posibilitatea să-și organizeze nestînjenit viața spirituală și să-și creeze liber acele forme de activitate culturală în limba națională, — teatre, reviste, asociații — la care înainte de unire putuse numai să aspire sau pe care le văzuse realizate doar parțial. De aceea aproape în toate orașele — uneori chiar și în comune mai mari — apar formații teatrale de diletanți, fie pe lîngă *Astra* și pe lîngă vechile « reuniuni de cîntări » și « casine », fie în cadrul unor noi asociații culturale sau al sindicatelor profesionale.

Cultivarea, în acest fel, pe scară tot mai largă, chiar și cu mijloacele limitate ale artei diletante, duce la o substanțială creștere a pretențiilor publicului, care nu mai acceptă orice fel de trupă profesionistă. De această realitate sînt nevoite să țină seama autoritățile, în eliberarea unor autorizații de turneu. Astfel unui N. Borgovan, deși se prezintă cu o carte de vizită impresionantă, « artist diplomat al Conservatorului de declamație București, școala maestrului Nottara, absolvent al Academiei dramatice Salvini din Florența », fost stagiar al Teatrului Național din București, Direcția teatrelor nu-i acordă permisiunea să dea spectacole decît în « vechiul regat, întrucît ansamblul artistic al trupei d-sale nu poate fi la nivelul cerințelor unui turneu în noile provincii »[1].

Ridicarea gradului de înțelegere a ceea ce înseamnă — sau ar trebui să însemne — teatrul în provincie este atestată și de multe alte mărturii documentare din diverse alte locuri ale țării. Se poate vorbi, după primul război mondial, de un proces general de schimbare a opticii publicului din orașele mai mici asupra noțiunii de « viață teatrală », în care se face o netă distincție între înjghebările diletante, admise și considerate ca atare, distracțiile de tip mai vechi — circuri, « dulapuri cu opt polițe », iluzioniști, « chiromanțiști » — și teatrul profesionist, încercat pe plan local sau venit în turneu. Urmarea

[1] Arhivele statului, București, fond Direcția Artelor, dos. 777/1922, f. 220, 247.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

acestei modificări de optică este și înțelegerea nouă, superioară, a menirii localului de teatru. La puțin timp după ce Victor Eftimiu scosese parchetele și interzisese balurile în sala Teatrului Național din București, populația orașului Focșani cere primăriei — și aceasta acceptă — să nu mai încuviințeze petreceri, baluri, sindrofii în Teatrul comunal « Pastia » pentru a feri instituția de degradare »[2].

Provincialul începe să țină mai mult, mai conștient la orașul său, implicit la teatrul său, la zestrea acestuia (sînt teatre comunale care dispun de pînze și decoruri proprii — « salon bleu », « salon galben », « salon marmorat », « salon alb cu trandafiri », « salon rustic» , « salon papagal », « salon roman », « pădure », « fundal sau munte »), dar mai ales la prestigiul, la buna reputație a instituției. Consemnăm aceste lucruri nu atît pentru farmecul și pitorescul lor, cît pentru a sublinia mutațiile din conștiința publicului provincial, transformarea de viziune și de mentalitate, toate aceste procese urmînd un curs net ascendent.

În întîmpinarea dezideratelor spirituale noi tot mai ridicate vin acțiunile instituțiilor oficiale, inițiativele unor oameni de cultură. În 1919, de exemplu, Tiberiu Brediceanu se adresează, din partea Consiliului dirigent român din Transilvania, lui Mihai Codreanu, directorul Teatrului Național din Iași, cu rugămintea ca instituția ieșeană să dea spectacole în Transilvania și Banat; aceasta pentru a contribui la redresarea mișcării cultural-artistice românești pe tot cuprinsul ținuturilor de dincolo de munți, acțiune căreia recent înființatul Teatru Național din Cluj nu-i poate face față singur. În 1927, primăria orașului Timișoara încheie o convenție cu Teatrul Național din Craiova pentru ca acesta să susțină o stagiune în capitala Banatului. În realitate, convenția nu se împlinește decît pe durata a două luni, dar reprezentațiile artiștilor craioveni aduc un substanțial reviriment vieții artistice a orașului. Uneori, acestor inițiative locale li se adaugă și acțiuni organizate de autoritățile centrale. Astfel, în 1935, în urma desființării unor teatre naționale, Ministerul Cultelor și Artelor hotărăște — ca o compensație — ca teatrele naționale rămase (București, Iași, Cluj) să întreprindă turnee oficiale de propagandă în toată țara. Este o recunoaștere a faptului că provincia nu mai poate fi ignorată, nici lăsată pe seama ansamblurilor voiajoare semiprofesioniste ori a formațiilor amatoare locale, oricît de pasionate ar fi acestea din urmă și oricîtă savoare ar avea spectacolele lor cu *Cinel-cinel* sau cu vreo piesă într-un act de Iosif Vulcan.

În scopul stimulării unei vieți teatrale cît mai complexe și continue în provincie, organele centrale de resort manifestă solicitudine atunci cînd este vorba de unele înlesniri materiale. Prin lege, teatrele comunale din toată țara erau obligate ca din încasări, rețete, închirieri etc., să verse la buget, anual, o anumită sumă pentru fondul de « propagandă culturală ». Multe teatre comunale, aflate în dificultăți financiare, cer uneori scutirea de această taxă, iar ministerul dă, în general, răspunsuri favorabile unor asemenea cereri.

Problemele teatrului de provincie sînt, în această perioadă, dintre cele mai variate: turnee ale profesioniștilor, constituirea unor trupe locale proprii, înființarea unui mare număr de agenții teatrale în aproape toate așezările urbane, înmulțirea sălilor de spectacol, apariția unor forme de teatru sătesc etc. O trecere în revistă cronologică a unora dintre aceste aspecte permite conturarea tabloului global al mișcării teatrale locale, tablou ce se înfățișează amplu, divers, mozaicat, lipsit de un program unic — așa ceva nici nu era cu putință în condițiile pendulării guvernelor la conducerea țării —, singurele trăsături comune ale acestor preocupări și inițiative fiind lărgirea frontului artistic și aspirația spre cîștigarea unui public cît mai generos, din punct de vedere material dar mai ales spiritual, pentru cauza teatrului, pe tot cuprinsul țării.

Dintr-o vastă corespondență ce se poartă între forurile centrale și cele locale în legătură cu încasarea timbrului teatral, desprindem date privind rețeaua de clădiri și localuri de spectacole existentă în multe orașe moldovene, în primii ani de după război: la Bacău se află două cinematografe, la Botoșani două teatre — Teatrul « Eminescu » și Teatrul « Popovici » — și un variété la Hotel Central, la Fălticeni, Hîrlău și Huși cîte

[2] Arhivele statului, Focșani, fond Primăria Focșani, dos. 121/1935, nenumerotat.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

un cinematograf, la Galați și Roman cîte două, la Tecuci Sala « Splendid » și Grădina « Bulevard », la Tîrgu-Neamț o sală de proiecție în incinta primăriei etc.

Autoritățile din aceste orașe, precum și din altele, îl roagă pe directorul Teatrului Național din Iași, Mihai Codreanu, să admită ca trupa să viziteze pe rînd fiecare urbe pentru a ridica viața artistică a țării. Unele orașe primesc foarte rar asemenea vizite, altele sînt mai « norocoase » și găzduiesc aproape anual trupe de valoare. La Timișoara, de pildă, în afara unui mare număr de ansambluri și companii particulare de prima mînă, poposesc, între 1920 și 1944, toate cele patru teatre naționale, o dată sau de mai multe ori.

Cu toate acestea pe scenele provinciei își fac loc uneori și spectacole grotești, chiar atunci cînd poartă girul profesionismului și beneficiază de subvențiile Ministerului Artelor, fapt ce determină acide considerații din partea unor intelectuali de atitudine și de nedezmințită competență. Camil Petrescu comentează în acest chip o reprezentație văzută la Timișoara: « În puținele zile pe care le-am petrecut în metropola Banatului am văzut trupa unuia din teatrele de provincie. Hilariant spectacol ! O cucoană de o sută și ceva de kilograme juca un rol de fetiță, un actor mălăeț și lins era donjuan etc. Și știam precis că asemenea turneuri au fost gras subvenționate de Ministerul Artelor »[3]. Împotriva acestei forme de caricaturizare a artei protestează și alți oameni de cultură cum sînt Ion Marin Sadoveanu, Lucian Blaga. Împotriva altor modalități de degradare a scenei de către unii antreprenori prin piese facile, triviale, se ridică « păzitorii » moralității publice, care nu sînt alții decît șefii agențiilor și administratorii teatrali. Un Em. Georgescu cere sala « G. Pastia » din Focșani pentru o reprezentație cu piesa *Nevasta altuia*. Ion Demion, gospodarul teatrului, îl face atent pe primar că spectacolul este « numai pentru domni și doamne »[4] și-i sugerează să nu închirieze teatrul. În urma sesizării, capul orașului pune o apostilă în care-l invită pe « suplicant » să-și caute o altă sală. Dincolo de un oarecare puritanism mic-burghez provincial, ce se degajă din asemenea documente, este de reținut buna intenție a celor ce diriguiesc destinele teatrelor locale de a feri publicul de morbul prostului gust și arta de degradare.

În timp ce, în Moldova, Muntenia, Oltenia și Dobrogea, orașele continuă să aibă contact cu teatrul aproape exclusiv prin intermediul turneelor din București sau din celelalte centre mari, peste munți se desfășoară, intens și variat, mișcarea teatrală de amatori. Datele ce urmează, departe de a fi complete, exhaustive — scop pentru atingerea căruia ar fi necesare studii întinse pe sute de pagini —, au numai o valoare exemplificativă, susțin, îmbracă sumar ideile și direcțiile expuse în cadrul paragrafului. În 1921—1922 ziarul *Unirea* din Blaj consemnează, în cadrul serbărilor Școlii normale de învățători din localitate, reprezentarea de către elevi a pieselor *Ultimul vlăstar* de N. Pandele, *Casa veche* de A. Tăslăuanu și a comediei *Militărește* de V. Rusu-Șirianu. În paginile ziarului făgărășan *Glasul Oltului* din aceiași ani se păstrează știri despre o seară culturală patronată de Reuniunea meseriașilor și plugarilor, cînd se prezintă comediile *Nicolae Vulpe* de P. Munteanu și *Otravă de hîrciogi* de A. Pop, și despre o alta, din ajunul Anului Nou, cînd societatea *Progresul* din Făgăraș, organizînd un spectacol teatral, folosește, pentru prima dată în oraș, culise zugrăvite cu motive naționale.

Primăria din Oradea înaintează în 1922 Ministerului Cultelor și Artelor, însoțit de un referat favorabil din partea inspectorului Emil Isac, proiectul unei organizări teatrale române-maghiare în oraș în modul următor: două trupe dramatice — una română și alta maghiară —, o trupă de operetă (mixtă) și una de operă (tot mixtă). Director general al ansamblului este propus Ștefan Mărcuș, iar șef al trupelor maghiare Parlagy. Potrivit proiectului — rămas, din păcate, numai ca atare — ansamblul ar fi trebuit să asigure continuitatea vieții teatrale în Oradea, Baia-Mare, Sighetul Marmației, Satu-Mare, Carei, Beiuș și, eventual, Brașov.

[3] Camil Petrescu, *Turneele teatrale*, citat după Gh. Leahu, Ion Crișan, *Coloana unui secol de teatru românesc. Timișoara 1870—1970*, Timișoara, 1970, p. 53.

[4] Arhivele statului, Focșani, fond Primăria Focșani, dos. 96/1920, f. 8, 10.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Filiala din Sibiu a *Astrei* adresează în 1922, prin președintele ei, Andrei Bârseanu, un memoriu în care, după ce anunță ministerului că a hotărît înjghebarea unei trupe teatrale locale, solicită o subvenție de 300 000 lei pentru amenajarea clădirii, lefurile actorilor, cheltuieli legate de montare etc. În justificarea cererii lor, animatorii sibieni invocă necesitatea de se întări propaganda culturală românească în Transilvania care, improvizat și nesistematic cum se făcea imediat după război, « nu poate să aducă rezultate favorabile culturii și moralității poporului nostru » [5]. Din lipsă de fonduri, ministerul nu dă curs memoriului sibian, promițînd în schimb că-l va avea în vedere la alcătuirea bugetului pentru exercițiul financiar al anului viitor; acesta este însă un răspuns ce se așază aproape invariabil pe colțul cererilor, în mod mecanic, ca o soluție consolator-birocratică.

În noiembrie 1923, la Oradea are loc o întîlnire a primarilor din orașele de vest ale țării, în cadrul căreia se discută crearea unui teatru ambulant cu sediul la Timișoara. Reprezentanții orașelor se angajează să ofere contribuții bănești (Arad, Oradea, Satu-Mare cel puțin 500 000 lei fiecare, Timișoara 1 000 000 lei, iar celelalte — Zalău, Carei, Sighet — cît vor putea) pentru subvenționarea trupei, dar cer și ministerului un fond inițial de 3 000 000 lei. Pe procesul-verbal al întîlnirii, trimis la București, se află o apostilă laconică: «la acte ». În speranța că va reuși să convingă autoritatea de cauza unui teatru în această parte de țară, primăria orașului Timișoara revine cu un memoriu către Direcția generală a teatrelor din Ministerul Cultelor și Artelor, în care aduce exemple ale largului interes și ale unanimei așteptări din partea populației din Banat și Crișana. Centrele urbane Caransebeș, Lugoj, Reșița, Orșova, Oravița, Buziaș, precum și comune ca Deta, Ciacova, Lipova, Comloșul-Mare, Beba-Veche, Igriș ar fi în măsură să asigure suficient public unei trupe itinerante permanente. Sînnicolaul Mare, așezare rurală cu aproape 20 000 de locuitori, neputînd acorda subvenții în bani din fondurile comunei, își oferă întreaga ospitalitate: cazare, hrană, transportul de la gară, scutirea de orice taxă pentru sală, numai să ia ființă un teatru românesc în Banat.

În aceste încercări, sau în altele despre care va fi vorba în continuare, se pot distinge două tendințe: prima — și cea mai importantă — este aceea de a profesionaliza teatrul în provincie, de a-i asigura un regim oficial, de a-l instituționaliza; a doua, care apare în cazul neîmplinirii celei dintîi, este de a se permanentiza formula teatrului diletant, pentru ca cel puțin în felul acesta populația să aibă contact cu o suită de spectacole continue. Oravița este unul dintre orașele care excelează în organizarea unei vieți teatrale susținute de amatori. Tineri ofițeri d n garnizoană, studenți, meseriași pregătesc, an de an, în deceniul al treilea, piese pretențioase ca *Țăranul baron* de Holberg, *O scrisoare pierdută* de Caragiale, *Plicul* de Liviu Rebreanu și altele, pe care le oferă publicului. Un grup de studenți din Lugoj, stimulați de colegii lor orăviteni și însuflețiți de Filaret Barbu, prezintă comedia *Joc de păpuși*.

În legătură cu repertoriul diletanților transilvăneni și bănățeni este de constatat o scădere a preferinței pentru Alecsandri (care la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea era predominant) și o creștere sensibilă a interesului pentru Caragiale. În afara *Scrisorii pierdute*, jucată la Oravița, se mai reprezintă în 1924 *Năpasta*, de către cercul studenților din Făgăraș, și *O noapte furtunoasă*, de către Reuniunea meseriașilor și comercianților români din Sighișoara. Caragiale fusese foarte puțin jucat aici înainte de unirea Transilvaniei cu România, așa încît și artiștii amatori și publicul erau fericiți să « descopere » un autor de geniu și să-l cultive cu insistență.

Tentative ca cele din Banat și Crișana au loc, aproape concomitent, și dincoace de munți. Actorii Constantin Mărculescu și Mihai Fotino, cu largul sprijin al municipalității din Brăila, inițiază în 1924 înființarea *Companiei dramatice a Teatrului comunal din Brăila*, cu program permanent la sediu (4—6 spectacole săptămînal), cu stagiune de iarnă (6 luni) și de vară (2—3 luni), repertoriul urmînd a se stabili de comun acord cu autoritățile locale. După exemplul acesta, actorul bucureștean Ștefan Decu propune primăriei din Focșani organizarea unei companii similare, care să se compună din artiști cunoscuți — Ion Talianu,

[5] Arhivele statului, București, fond Direcția artelor, dos. 777/1922, f. 7—8.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lili Bulandra, Marietta Deculescu și alții — capabili să reprezinte un repertoriu de valoare: *Doctor fără voie*, *Vicleniile lui Scapin*, *Hoții*, *Un dușman al poporului*, iar din dramaturgia originală *Fîntîna Blanduziei*, *O scrisoare pierdută*, *Năpasta*, *Patima roșie* etc. Ca și în alte cazuri, această propunere nu-și găsește materializarea din motive financiare: primăria din Focșani respinge oferta, neavînd suma de 500 000 lei solicitată de Ștefan Decu.

O primă idee de teatru sătesc circulase în Muntenia în preajma războiului mondial. La cîțiva ani după încheierea păcii, cînd viața reintrase pe făgașul obișnuit, iar în sate și comune apăreau tot mai des asociații culturale și formații corale, ideea este reluată în presă, Victor Ion Popa fiind unul dintre cei mai fervenți susținători ai ei. De data aceasta ideea prinde viață — timid și sporadic, e adevărat — , iar documentele păstrează amintirea « primului teatru sătesc stabil din România », înființat în 1925 de actrița Tanți Elvass în comuna Răsvad din județul Dîmbovița. Datele despre acest teatru, ca și despre unele spectacole sătești din Transilvania, asupra cărora face sumare mențiuni inspectorul Emil Isac într-un raport din 1928, sînt extrem de sărace și nu oferă posibilitatea unor considerații în legătură cu repertoriul, cu trupa, cu reacțiile publicului [6]. Dincolo de lipsa detaliilor, este de reținut însemnătatea faptului, noutatea și semnificația lui: extensia deosebită a ideii de teatru în perioada interbelică atît în rîndurile populației orășenești, cît și ale celei rurale.

Una dintre cele mai notabile reușite, în această epocă de încercări, proiecte, oferte, cele mai multe rămase nerealizate, este crearea Teatrului de vest la Oradea în 1928. Cu ani înainte fusese pregătit terenul prin campanii de presă, prin solicitarea unor condeie de prestigiu care să atragă atenția asupra realității nesatisfăcătoare din punct de vedere teatral în aceste ținuturi. Într-o corespondență cu ministerul de resort, Emil Isac arată — încă din 1922 — că « în orașul Satu-Mare viața artistică este de altfel foarte detestabilă. Concerte se țin puține, conferințe literare, matineuri artistice sînt rar. Oamenii trăiesc izolați, divizați după interesele lor materiale » [7]. Evident, situația nu se poate generaliza, dar ea este caracteristică și altor orașe din zona frontierei nord-vestice.

Camil Petrescu, Lucian Blaga, George Călinescu, Ion Marin Sadoveanu și alți scriitori proeminenți, unii dintre ei aflați în contact nemijlocit cu Timișoara și cu problemele culturale ale Banatului, își unesc glasul susținînd, cu argumentele unui intelectualism superior, necesitatea instituției teatrale pentru suflarea românească din aceste regiuni. Nu o dată în cuvîntul scris al acestor cărturari transpare ironia la adresa autorităților, care tergiversează în mod nejustificat întemeierea unui teatru oficial în vestul țării, ca în acest articol al lui Lucian Blaga: « Cele patru vînturi ale șesului bănățean vor mai putea încă mult timp să șuiere nestingherite prin golurile clădirii povestind fabule cu tîlc despre viitoarea ei frumuseță, și argintul dărniciei obștești se va mai putea vărsa o bucată de vreme în vasele danaidelor, deoarece silințele pe care anume oameni și anumiți miniștri și le-au dat să înjghebeze « trupa » și toate rosturile artistice ale teatrului n-au dus pînă acum la vreun rezultat care ar intra în formele precise » [8].

Reconstruirea clădirii teatrului comunal din Timișoara este terminată în 1927 (după patru ani de întreruperi), dar o instituție teatrală încă nu ia ființă. « Minunea » se produce anul următor la Oradea: din inițiativa directorului de atunci al Teatrului Național din Cluj, Victor Eftimiu, se creează o reprezentanță, un gen de filială, a acestui teatru la Oradea. De fapt, constituirea acestui nucleu profesionist face parte dintr-o acțiune mult mai amplă, patronată, impulsionată și susținută spiritual de *Asociația Vestul românesc*. În statutul asociației (care este persoană juridică și are ca președinte pe episcopul dr. Valeriu Traian Frențiu) se formulează astfel scopul ei: « concentrarea forțelor de la frontiera de vest, prin fondarea unei gazete, prin crearea unei case de editură și crearea unei trupe de teatru » [9]. Actul conform căruia se pun bazele Teatrului de vest se semnează la 16 martie 1928, delegat al asociației pe lîngă noua instituție fiind desemnat Ștefan Mărcuș. În fruntea teatrului

[6] Arhivele statului, București, fond Direcția generală a artelor, dos. 179/1925, f. 36 și dos. 17/1928, f. 59.

[7] Arhivele statului, București, fond Direcția artelor, dos. 794/1922, f. 34.

[8] Lucian Blaga, *Teatrul de Vest*, în *Banatul*, 1926, martie, p. 16, citat după Gh. Leahu, Ion Crișan, *op. cit.*, p. 25.

[9] Arhivele statului, București, fond Direcția generală a artelor, dos. 111/1928, fasc. 197, f. 16.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

este numit Aurel P. Bănuţ, iar director de scenă este angajat Dezideriu Tibor. Din trupa alcătuită pentru primele două stagiuni fac parte Marietta Anca, Ion Pella, Lulu Savu, Atena Demetrescu și alţii.

Teatrul de vest reprezintă cea mai însemnată realizare pe linia dezideratelor și a eforturilor depuse în perioada interbelică pentru înzestrarea provinciei cu trupe profesioniste stabile. Activitatea noii instituţii se răsfrînge asupra întregii părţi vestice și nord-vestice a ţării, mesajul artistic al acestui teatru fiind dus, prin frecvente turnee, într-un mare număr de localităţi, de la Baia-Mare pînă la Lugoj. Piese ca *Fîntîna Blanduziei* (cu Zaharia Bârsan în rolul lui Horaţiu), *O scrisoare pierdută*, *Nora* de Ibsen, *Akim* și *Thebaida* de Victor Eftimiu, *Plicul* de Liviu Rebreanu, *Aripi frînte* de A. de Herz și altele sînt jucate la Satu-Mare, Carei, Salonta, Oradea, Beiuș, Arad, Deva, Orăștie etc. în faţa unui public fericit că poate aplauda spectacole cu actori profesioniști.

După doi-trei ani de activitate intensă, de stagiuni pline, elanul iniţial înregistrează un regres, pasiunea susţinătorilor scade, forţele artistice încep să se disperseze. Curînd, însă, o parte dintre actorii rămași la Oradea se regrupează și alcătuiesc, împreună cu cîţiva diletanţi, o formaţie nouă, semipermanentă, care joacă din 1931 pînă în 1935 sub denumirea de *Studio*. Reprezentaţiile au loc la Oradea, Beiuș și în cîteva mari comune bihorene: Aleșd, Vașcău, Ceica, Tinca. În acest interval, spectacolele sînt sporadice și nu mai au strălucirea de odinioară. Un succes real se înregistrează totuși, constituind un adevărat eveniment: reprezentarea dramei *Faust* de Goethe pentru tineri, elevi, soldaţi [10].

Din iniţiativa unor oameni de cultură și cu generosul concurs al localnicilor, în cartierul Tătărași din Iași se ridică un *Ateneu popular*, care dispune de clădire proprie, bibliotecă, sală cu 800 de locuri etc. *Ateneul popular* reprezintă de fapt sediul unei asociaţii culturale de profil complex, a cărei activitate vizează difuzarea, în rîndurile publicului de cartier, a gustului pentru teatru, literatură, muzică, arte plastice și suscitarea interesului pentru cuceririle ştiinţei. În sala ateneului au loc conferinţe, adunări populare, șezători literare și, bineînţeles, spectacole de teatru. Ateneul ieșean se bucură de protecţia lui N. Iorga, care intervine pe lîngă ministrul C. Banu pentru rezolvarea unor dificultăţi financiare prin care trece la un moment dat instituţia.

Un accent deosebit se pune, în cadrul ateneului, asupra activităţii teatrale. În afara reprezentaţiilor date la sediu, trupa întreprinde și turnee, uneori destul de departe; astfel, în 1924, artiștii amatori ieșeni joacă la Oradea. La început, repertoriul este mai puţin îndrăzneţ decît în alte locuri: se preferă cînticele și piese scurte de V. Alecsandri, de M. Millo, ori se abordează dramele istorice ale lui Iorga.

În 1929 directorul ateneului, C. Ifrim, se adresează profesorului Iorgu Iordan, directorul de atunci al Teatrului Naţional din Iași, cu rugămintea de a lua secţia dramatică a ateneului sub patronajul teatrului. Pentru ridicarea calităţii spectacolelor și a prestigiului *Ateneului popular Tătărași* sînt solicitaţi, pe lîngă elevi ai conservatorului, actorii Margareta Baciu, Justin Handoca, Constantin Sava, Lucica Popescu și alţii. În repertoriul propus a fi interpretat, cu participarea artiștilor profesioniști, se află comedii de Alecsandri *(Piatra din casă, Cinel-cinel)*, de Caragiale *(Conul Leonida faţă cu reacţiunea, O noapte furtunoasă)*, de V. Eftimiu *(Ariciul și sobolul)*, o dramă de Camil Petrescu *(Suflete tari)*, dramatizarea nuvelei *O făclie de Paști* de Caragiale, iar din teatrul străin *Greva fierarilor* de Fr. Coppée, *Sărutarea* de Th. de Banville și altele. Reprezentaţiile vor avea loc și în alte suburbii ale Iașului — Socola, Păcurari, Cartierul C.F.R. Nicolina — , scopul acestui « teatru de cartier » (noţiune ce apare frecvent în articole de G. M. Zamfirescu, V. I. Popa și în general în publicistica epocii) fiind acela «de a dezvolta gustul de teatru și la populaţia mărginașă a orașului » [11]. Directorul Teatrului Naţional vine în întîmpinarea rugăminţii ateneului și avizează favorabil adresa lui C. Ifrim, permiţînd actorilor citaţi să-și dea concursul în aceste spectacole populare. De altminteri profesorul Iorgu Iordan acordă un binevenit sprijin, prin actori și asistenţă de specialitate, și activităţii *Ateneului cultural Ștefan Petică* din Tecuci.

[10] Aurel Tripon, *Monografia-almanah a Crișanei*, Oradea, 1936, p. 304—305.

[11] Arhivele statului, Iași, fond Teatrul Naţional Iași, dos. 516/1929, f. 3.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pe măsură ce se apropie anii marii crize economice (1929—1933), apare tot mai pregnant următorul fenomen caracteristic: înmulţirea numărului de cereri pentru acordarea sălilor în scopul unor şezători, matineuri literare, conferinţe, cenacluri scriitoricești, și reducerea acelora în care se solicită localurile pentru spectacole teatrale. Aceasta nu este numai o impresie ce se degajă din consultarea arhivelor, ci reprezintă un fapt real: trupele, atît cele oficiale, cît și cele particulare, își răresc turneele din pricina taxelor excesive și a cheltuielilor de montare, transport, cazare, sporite ca urmare a creșterii prețurilor, cheltuieli cărora modestele încasări nu le pot face față.

Scriitorii Sandu Teleajen și G. M. Vlădescu cer sala Teatrului Național din Iași pentru ţinerea unui festival literar-artistic ale cărui fonduri să servească la editarea, în continuare, a revistei *Gîndul nostru*. Revista orădeană *Cele trei Crişuri* organizează întîlniri cu cititorii în toată ţara pentru a-și crea popularitate și a-și întări resursele materiale. Societatea scriitorilor români realizează în 1929 un adevărat turneu naţional de şezători literare, la care participă Ion Minulescu, Cincinat Pavelescu, Al. Cazaban, Gheorghe Brăescu, Victor Eftimiu și alţii, compensînd în chipul acesta slăbirea climatului cultural al provinciei, produsă de rărirea turneelor teatrale.

Uneori realitatea — în ceea ce privește viaţa actorilor — îmbracă forme dureroase: slujitori ai Thaliei, rămași pe drumuri din cauza crizei și a șomajului, se unesc și încearcă să-și cîștige existenţa peregrinînd dintr-un oraș într-altul. Șeful unei asemenea echipe, Tasse Moșoianu, absolvent al Conservatorului din Cluj, solicită primăriilor din localităţile prin care trece reducerea taxelor sau gratuitatea sălii, « majoritatea trupei fiind alcătuită din artiști șomeri » [12].

Prezenţa ansamblurilor profesioniste în provincie fiind vizibil afectată de efectele crizei economice, are loc, în anii '30, o reînviorare a mișcării teatrale locale. În formaţiile de amatori și în acţiunile susţinute de aceștia încep să-și facă tot mai simţită contribuţia elemente muncitorești din ateliere și din mari întreprinderi. *Căminul muncitoresc* din Baia-Mare roagă primăria să-i acorde sala de la hotelul « Ștefan Vodă » — sală cu 800 de locuri — pentru o « serată teatrală ». Cluburi muncitorești din Timișoara, cum sînt cele de la C.F.R. sau de la Fabrica « Prima Banat », patronează spectacole date de amatori cu comedii de Alecsandri sau cu piese istorice ca *Se face ziuă* de Zaharia Bârsan, *Pe aici nu se trece* de Corneliu Moldovan și Mircea Rădulescu etc. La Galaţi există *Asociaţia sportivă şi culturală* C.F.R., cu o secţie teatrală care joacă atît la sediu, cît și în orașe apropiate — Brăila, Adjud, Focșani, Tecuci — piese contemporane originale (*Nodul gordian* de V. Al. Jean). Un suflu nou primește activitatea teatrală amatoare din Oraviţa prin contribuţia unor tineri lucrători de la nodul feroviar din localitate. Spectacolele lor cu *Un bilet de tramvai* de Gr. Mărunţeanu și *Putea să fie şi mai rău* de Mihai Velcean sînt consemnate elogios în ziarul orașului, nominalizîndu-se interpreţii « care au jucat în mod desăvîrșit » [13].

Alături de muncitori, continuă să contribuie la susţinerea vieţii teatrale locale tineri studenţi, elevi, precum și funcţionari, învăţători, profesori. Acolo unde există unitate între cei care compun echipa, ambiţie creatoare, patriotism provincial — în sensul bun al cuvîntului — și un animator destoinic, tenace, publicul cunoaște o continuitate a stagiunilor și are posibilitatea contactului cu un repertoriu de calitate. Este cazul unor orașe ca Oradea, Oraviţa, Blaj, Făgăraș, Galaţi, Focșani și altele, în care în deceniul al patrulea formaţiile de amatori prezintă aproape neîntrerupt spectacole de teatru. La Focșani, de exemplu, începînd din 1930, o trupă de diletanţi a Societăţii « Armonia », instruită de pasionatul Ion Demetrescu Demion, fost actor, prezintă an de an piese din dramaturgia naţională (*Baba Hîrca* de M. Millo, *Trei crai de la răsărit* de B. P. Hasdeu, *Patima roşie* de M. Sorbul, *Muşcata din fereastră* de V. I. Popa) și din cea universală (*George Dandin*, *Avarul*) în sala Teatrului comunal « Pastia », suplinind în felul acesta absenţa ansamblurilor profesioniste și întreţinînd un climat favorabil desvoltării gustului artistic al spectatorilor.

[12] Arhivele statului, Focșani, fond Primăria Focșani, dos. 96/1932, nenumerotat.

[13] Ion Crişan, *Teatrul din Oraviţa*, Reşiţa, 1968, p. 76.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În unele orașe, interesul arătat teatrului este conjugat cu grija pentru pregătirea de specialitate a celor care ar dori să se consacre scenei. În lipsa unui sprijin de la centru, autorităţile locale au inițiative deosebit de utile pe linia învăţămîntului de artă dramatică și pornesc la drum cu forţe proprii. La Tîrgu-Mureș începe să funcţioneze un *Conservator orășenesc*, printre ale cărui secţii se află și una de teatru; conducerea clasei de actorie revine lui Gh. Chirvăsuţă, absolvent al Conservatorului din Iași și fost elev al poetului-profesor Mihai Codreanu. În clasa de declamaţie de la Tîrgu-Mureș învaţă laolaltă elevi români și maghiari care, în anii 1934—1940, prezintă, ca spectacole de producţie, în oraș și în împrejurimi (Mediaș, Reghin, Topliţa, Luduș), piese de Alecsandri *(Piatra din casă)*, Hasdeu *(Răzvan și Vidra)*, Caragiale *(Năpasta)*, Delavrancea *(Luceafărul)*, Zaharia Bârsan *(Trandafirii roșii)* [14]. De data aceasta, publicul are prilejul de a se întîlni cu opere importante din creaţia originală, în spectacole net superioare celor ale amatorilor, de fapt spectacole apropiate, ca factură și acurateţă, de cele realizate pe scenele profesioniste.

În anii celui de-al doilea război mondial, turneele companiilor și trupelor particulare revin pe primul plan al vieţii teatrale din provincie. Constanţa, Brăila, Bacău, Bîrlad, Roman, Ploiești, Buzău, Pitești, Giurgiu, apoi orașele de peste munţi sînt vizitate de echipe bucureștene care joacă mult teatru bulevardier, dar care au în frunte actori de mare valoare ca Tony Bulandra, Maria Filotti, Gh. Storin, Ion Manolescu, Vladimir Maximilian și alţii. Totodată în unele localităţi apar, ca instituţii stabile, teatre cu personal artistic format și din profesioniști și din amatori. La Galaţi fiinţează între 1939 și 1944, după modelul celui din București, un teatru care se numește « Muncă și lumină ». George Nebunelly, conducătorul teatrului gălăţean, asigură un ritm de activitate satisfăcător: 80—100 de spectacole pe stagiune, prezentate la sediu, precum și în alte centre din sudul Moldovei. În aceeași perioadă, Brașovul găzduiește Teatrul « Astra », subsecţie nouă a cunoscutei și vechii societăţi. Trupa, constituită numai din diletanţi, joacă piese cu caracter moral și patriotic atît în Brașov, cît și în satele din judeţ. Exemplele sînt, bineînţeles, mult mai numeroase.

Strîns legată de activitatea teatrală a provinciei este presa locală. Relaţiile între scenă și ziar sînt de colaborare și de influenţare reciprocă: existenţa unei mișcări teatrale proprii determină consemnări și comentarii în ziarul orașului sau al judeţului; iar conștiinţa că rodul muncii diletanţilor stă în atenţia presei produce o emulaţie, o întărire a efortului acestora. De la Satu-Mare pînă la Călărași, de la Tulcea pînă la Oraviţa, ţara este plină de gazete, unele de lungă durată, altele efemere, în care se dezvoltă și se impune atenţiei rubrica de cronică teatrală. Acest fapt duce la apariţia unor condeie, mai timide sau mai îndrăzneţe, anonime sau autorizate, care analizează din ce în ce mai competent fenomenul teatral pe cuprinsul ţării. În felul acesta, presa și teatrul local contribuie împreună la formarea opiniei publice, la orientarea gustului estetic, la realizarea unui climat spiritual elevat în provincie.

[14] Ion Chereji, *Scurt istoric al mișcării teatrale tîrgumureșene*, în *25 de ani de teatru la Tîrgu-Mureș*, 1971, p. VII—VIII.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOI DATE DESPRE REPREZENTAŢIILE TEATRALE DE LA BLAJ

În istoria reprezentaţiilor teatrale româneşti din Transilvania un rol deosebit revine şcolilor din Blaj. Nu mult după înfiinţarea lor (1754), au loc primele reprezentaţii teatrale din Transilvania în limba română. Lupta pentru teatru făcea parte integrantă din aceea dusă pentru folosirea limbii române. Reprezentaţiile teatrale româneşti din Transilvania—ca şi cele săseşti sau ungureşti—, în lipsa unor trupe profesioniste, îşi au originea în spectacolele prezentate de şcoli care, pe lîngă obligaţiile pedagogice şi didactice, aveau şi preocupări teatrale. Este semnificativ pentru nivelul organizatoric al reprezentaţiilor teatrale şcolare iniţiate în 1755 faptul că amatorii au făcut şi turnee în localităţile apropiate. Turneele au fost organizate din iniţiativa lui Gr. Maior, directorul şcolii din Blaj, iar sarcinile de « regizor » şi le-a asumat V. Neagu-Orbul. La Sebeşul Săsesc, Vinţul de Jos, Alba Iulia, locuitorii de diferite graiuri au putut aplauda jocul elevilor. Iniţiativa a aparţinut Blajului, nu numai la mijlocul secolului al XVIII-lea, ci şi în deceniile următoare. Reprezentaţiile teatrale date de amatori au fost necesare cu atît mai mult cu cît încă multă vreme teatrul românesc profesionist avea să întîmpine numeroase oprelişti.

În secolul următor, în 1831, şapte studenţi ai seminarului teologic, care fuseseră elevi la Cluj, sub impresia unor spectacole văzute în acest oraş, se hotărăsc să organizeze şi la Blaj reprezentaţii teatrale. Pentru început, s-a prezentat o înscenare întocmită de Gh. Bariţiu, fără să se folosească costume. Mai tîrziu, încurajaţi de succes, îşi propun să organizeze noi spectacole. Se înfiinţează comitetul de dramă, iar printre membrii săi găsim ca artişti amatori, pe lîngă studenţi, şi tineri intelectuali. Sînt anii cînd la Blaj se desfăşoară o vie activitate teatrală de amatori, precum existase altădată şi la colegiile germane sau ungureşti din Braşov şi Aiud. Un merit deosebit în această efervescenţă teatrală în rîndul studenţilor din Blaj îl au Gh. Bariţiu, T. Cipariu, I. Rusu şi alţii.

Această vie activitate explică de ce istoricii teatrului s-au ocupat des şi au revenit asupra iniţiativei de la Blaj. Ioan Massoff, în lucrarea sa *Teatrul românesc — privire istorică* (Bucureşti, 1961, vol. I), aminteşte de mai multe ori rolul jucat de oraşul Blaj în tradiţia spectacolelor teatrale româneşti din Transilvania (a se vedea p. 65, 332—334). La fel este menţionat şi în lucrarea colectivă *Istoria teatrului în România* (Editura Academiei, Bucureşti, 1965, vol. I). Autorii ajung la concluzii identice în privinţa ultimului an al reprezentaţiilor teatrale din Blaj. După Massoff (a se vedea p. 334), « teatrul din Blaj a durat pînă în 1838, adică pînă la mutarea lui Bariţiu la Braşov... ». În lucrarea editată de Academie putem citi: « Plecarea lui Bariţiu la Braşov în anul 1836, unde este chemat la înfiinţarea şcolii normale şi unde editează în anul 1838 cele două foi, *Gazeta de Transilvania* şi *Foaia pentru minte, inimă şi literatură*, duce la o scădere a activităţii diletanţilor din Blaj. Totuşi ei îşi continuă activitatea încă doi ani... » (p. 191). Dacă cele două lucrări diferă în unele aprecieri de detaliu (de exemplu în privinţa datei plecării lui Bariţiu la Braşov), ele ajung la aceeaşi concluzie cînd situează în anul 1838 ultimele spectacole date de diletanţii din Blaj.

Documentele în legătură cu începuturile spectacolelor teatrale de amatori din Blaj sînt puţine, totuşi rolul preponderent al lui George Bariţiu este clarificat. Oare prin plecarea lui Bariţiu activitatea teatrală din Blaj s-a curmat, aşa cum susţin autorii celor mai importante lucrări de istoria teatrului? Avem impresia că, în această privinţă, autorii greşesc, cel puţin în ceea ce priveşte fixarea datei de sfîrşit a acelor reprezentaţii teatrale. Tradiţiile erau puternice, aşa că plecarea unui singur om nu putea duce la încetarea unei activităţi atît de rodnice. Să urmărim documentele. E vorba de un articol de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ziar, scăpat atenţiei autorilor, apărut în ziarul din Budapesta *Regélö* din 6 iulie 1843 (p. 60—61). Corespondenţa trimisă din Blaj la 15 iunie poartă semnătura Vladár, iar autorul descrie vizita făcută în acest oraş. Semnatarul corespondenţei nu putuse ocoli seminarul, care de la înfiinţare a jucat un rol însemnat în viaţa oraşului şi, în general, în viaţa spirituală a românilor din Transilvania. Despre impresiile culese la seminar, Vladár notează: « Atît profesorii, cît şi seminariştii m-au primit cu amabilitate şi după ce mi-au arătat diverse lucruri, m-au condus într-o sală cu bănci, scaune şi cu o scenă cu cortine. Cortinele, draperiile, ca şi în general toate recuzitele de scenă au fost încropite pentru tineretul studios din dania generoasă a actualului episcop român. Într-adevăr faptul că, pentru spectacolele teatrale ocazionale, se foloseşte în acest institut de învăţămînt o sală specială, ca şi faptul că aceste reprezentaţii sînt frecventate şi sprijinite de profesori, preoţi şi notabilităţile oraşului, merită toată stima şi consideraţia noastră. Şi mai adăugăm, spre lauda studenţilor, că majoritatea pieselor jucate sînt traduse de ei. Recent, au prezentat *Regele Lear* în traducere din original, dar se pare că publicul primeşte cu mai multă simpatie comediile... ».

E clar deci că tradiţia spectacolelor teatrale nu s-a încheiat la 1838, deoarece această corespondenţă, publicată în 1843, ne informează despre *o vie activitate teatrală* şi ne atrage atenţia că lipsa sau apariţia sporadică a unor date nu înseamnă că nu exista sau că nu mai exista o activitate teatrală. Desigur, cercetările trebuie continuate. Merită o atenţie deosebită pasajul despre spectacolul cu *Regele Lear*. Cîteva opere shakespeariene, printre care şi *Hamlet*, circulau pe vremea aceea în limba română, dar, după cum se cunoaşte, traducerea piesei *Regele Lear* apare mai tîrziu, după 1848. În consecinţă, textul interpretat de amatorii din Blaj ar putea fi prima formă românească a dramei. Chiar dacă manuscrisul a dispărut, doar simpla relatare a faptului denotă largul interes şi cultura literară a studenţilor din Blaj.

AL. ENYEDI

DIN ÎNCEPUTURILE SPECTACOLULUI CINEMATOGRAFIC ÎN ROMÂNIA

ANTON C. BOTTEZ, PRIMUL «CINEMATOGRAFIST» ROMÂN

Cercetările arhivistice din ultimul timp privind dezvoltarea fenomenului cinematografic în diferite oraşe ale ţării au completat portretul unui extrem de interesant personaj al epocii în care cinematograful se zbătea să-şi menţină în public interesul, peregrinînd prin berării, cafenele, săli de circ sau — la un nivel mai pretenţios — în săli de teatru, înainte de a ajunge să se stabilească « în casă proprie », în primele săli de cinematograf cu activitate continuă. Este perioada primului deceniu al acestui veac şi comparaţia pe care o putem face astăzi între desfăşurarea din ţara noastră şi desfăşurarea generală a acestei perioade a căpătat o consistenţă mult mai mare. S-au desprins cu acest prilej aspecte specifice ţării noastre, fenomene de relaţie cu planul mondial extrem de interesante şi s-au definit mai bine contribuţiile cîtorva elemente care au dinamizat această epocă şi au determinat cristalizarea vieţii cinematografice pînă la forma sălilor stabile. Personajul de care am vorbit se încadrează pe primul plan printre aceştia, prin continuitatea activităţii sale dedicate aproape exclusiv cinematografului, prin raza extinsă a desfăşurării acestei activităţi şi prin pasiunea evidentă pe care a pus-o în această activitate. Este vorba de « electricianul-brevetat », cum îi plăcea să se intituleze, Anton C. Bottez.

Faptul că şi-a desfăşurat cea mai importantă parte a activităţii sale la Iaşi, unde toate datele par să arate că avea strînse relaţii cu cercurile intelectuale şi unde a şi murit în 1917, ne face să socotim că a fost el însuşi ieşean, deşi n-am putut încă identifica data exactă şi locul naşterii sale. În orice caz a fost un ieşean de adopţiune, o figură cunoscută a oraşului şi un om care i-a dăruit cele mai importante realizări ale sale în domeniul activităţii cinematografice, deşi aceasta s-a desfăşurat în paralel, timp de mai mulţi ani, şi la Bucureşti.

Totuşi, prima menţiune a unei activităţi în domeniul prezentării de filme semnată A.C. Bottez o găsim în Arhivele oraşului Galaţi, în anul 1903, cînd el solicită autorizaţia pentru cîteva proiecţii cinematografice [1]. E posibil ca acest prim moment să fi fost urmat şi de alte acţiuni similare, dar pînă astăzi nu i-am găsit urmele, nicăieri, timp de trei ani. Abia în 1906, A. C. Bottez va reapare în cîmpul cinematografiei, la Iaşi şi la Bucureşti, de astă dată pentru a nu-l mai părăsi ani de zile. O ipoteză plauzibilă ar fi, de asemenea, ca această perioadă de trei ani în care nu i se mai semnalează prezenţa să coincidă cu o lipsă din ţară, care-i permite să se reîntoarcă înarmat cu mai bogate cunoştinţe tehnice în domeniul aparaturii cinematografice, cu un stoc de filme dobîndit direct din străinătate şi cu relaţii create la faţa locului cu firma Pathé de la Paris, aflată atunci în plină dezvoltare şi a cărei emblemă o va utiliza în permanenţă şi abundent. Toate acestea transpar din felul cum îşi reia acti-

[1] Arh. stat., Filiala Galaţi, fond. Prim., dos. 120/1903.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vitatea în 1906, cu o nouă intensitate şi cu evidente referinţe la sursele de care am vorbit.

Activitatea cinematografică ieşeană a lui A. C. Bottez debutează la 12 iunie 1906, cînd înaintează primăriei oraşului următoarea cerere: « Am distinsa onoare de a vă ruga să binevoiţi a-mi permite să produc în acest oraş, în grădina berăriei Zimbrul, o serie de şedinţe Cinematografice, în cursul verii anului curent. Binevoiţi vă rog, Domnule Primar, a primi stima şi deosebitul meu respect» [2]. Ortografia şi caligrafia cererii sînt deosebit de îngrijite, atestînd intelectualitatea omului care, şi în stilul cu care aborda autorităţile, se deosebea de ceea ce găsim, pînă la el, în fauna diversă şi pitorească a prezentatorilor de cinematograf, trecători din oraş în oraş.

Grădina Zimbrul, binecunoscut local al Iaşului acelei vremi, situat pe strada Păcurari, inaugurat în 1897 [3] şi aflat în 1906 în antrepriza unui oarecare Max Kaiser, adăpostea frecvent « serbări populare » şi « cîmpeneşti », manifestaţii artistice diverse, spectacole sporadice etc., organizate de atît de numeroasele — în acea vreme — « societăţi de binefacere », sau de diverşi particulari.

Aşa cum reise din adresa nr. 102 din 26 iunie, trimisă primăriei de preşedintele Comitetului teatral Iaşi, care trebuia să autorize în prealabil orice spectacol din cuprinsul urbiei, A. C. Bottez a dat în grădina Zimbrul « trei şedinţe cinematografice în serile de 29 şi 30 iunie şi 1 iulie » [4]. Spectacolele au avut desigur succes, căci la 6 iulie Bottez revine cu cererea nr. 20 662, solicitînd dreptul de a da, în grădina publică de la Copou (mult mai spaţioasă desigur), două reprezentaţii de cinematograf, în zilele de 16 şi 20 iulie 1906.

De astă dată, cererea este redactată pe o hîrtie cu un frumos antet, în care apare şi numele casei « Pathé-Frères » din Paris, fără a menţiona însă vreo calitate de reprezentant al ei. Felul cum e tipărit acest antet este şi el unul din elementele care ne fac să credem într-o pregătire la sursă, pariziană, a activităţii de cinematografist a lui Bottez. Pe marginea acestei hîrtii este tipărită o coloană întreagă în limba franceză, rezumînd elemente ale repertoriului său, într-o terminologie pitorească şi edificatoare. Şi antetul (« Ant. C. Bottez — Théâtre Graphique Moderne — dernière création de la maison «Pathé-Frères » Paris ») amestecă noţiunile, într-o definiţie încă neprecizată, specifică vremii în care cinematograful nu luase conştiinţă deplină de sine însuşi. Pe coloana de repertoriu e vorba de « prestidigitation, magie, hypnotisme, magnétisme et illusions », dar asta nu înseamnă că A. C. Bottez se îndeletnicea personal cu aceste specialităţi. Este evident că ele făceau parte, ca şi tot restul reclamei, din variatul repertoriu de filme Pathé, care cuprindea bineînţeles şi « grivoiseries et piquenteries »... [5].

În cerere (care indica drept sediu al întreprinderii « rue Thoma Cozma n° 20 — Jassy ») se solicita şi iluminarea grădinii şi muzica militară, oferind drept chirie pentru două seri suma de 300 de lei, solicitantul suportînd el costul reclamei, afişajul etc. Ca preţ de intrare se solicita aprobarea a 50 de bani de persoană, ceea ce face să se presupună că ofertantul conta pe cel puţin 300 de spectatori de fiecare spectacol, ca să-şi poată acoperi cheltuielile. Este dovada succesului scontat, care se baza probabil pe experienţa prezentărilor anterioare.

Referatul din 10 iulie al inginerului şef al Administraţiei grădinilor calculează consumul celor 13 lămpi din grădină pe timp de trei ore şi jumătate la 11,35 lei, ceea ce dovedeşte că oferta lui A. C. Bottez era extrem de avantajoasă. Dar birocraţia lucrează cam greoi, rezoluţia de acceptare e dată doar pe 14, iar comunicarea se face de-abia pe 19 iulie. Cum A. C. Bottez solicitase zilele de 16 şi 20, era cam greu să le mai utilizeze, aşa că nu e de mirare dacă în răspunsul său primăria îl anunţă: « Am fixat pentru aceste reprezentaţiuni serile de duminică 23 şi joi 27 iulie cr. ».

A. C. Bottez nu va reapare la Iaşi decît în octombrie acelaşi an, fiindcă după spectacolele date la Zimbru şi la Copou el îşi mută temporar cîmpul de activitate la Bucureşti. Dintr-o cerere adresată un an mai tîrziu, în septembrie 1907, către primăria Bucureşti pentru a obţine reduceri de taxe la « seratele cinematografice » pe care le dădea la Teatrul Eforiei, taxe ce fuseseră fixate la 25 de lei seral, A. C. Bottez spune: « O astfel de taxă n-a plătit-o pînă azi nici unul care a dat asemenea serate şi tot subsemnatul, avînd acelaşi aparat acum un an la Circul Sidoli, nu am plătit decît 10 lei pe seară » [6]. Aşadar în septembrie 1906 A. C. Bottez dădea spectacole de film la Circul Sidoli. O reclamă de ziar bucureştean menţionează chiar premiera unui subiect documentar intitulat *Armata română* [7], care s-a reprezentat pentru prima oară la 21 septembrie 1906, ceea ce coincide cu perioada de « acum un an » de care vorbeşte Bottez. Rămîne deschisă ipoteza ca filmul să fi fost realizat chiar de prezentator. Un ziar ieşean vorbea ceva mai tîrziu de succesul acestor spectacole, spunînd: « *Noul cinematograf Bottez*, cu elicea de preciziune, invenţie proprie, a obţinut imense succese la Bucureşti — 33 serate consecutive. Toate ziarele ieşene şi bucureştene ne-au adus cele mai mari elogii » [8].

În octombrie 1906, după aceste spectacole, A. C. Bottez se reîntoarce deci la Iaşi. Aici, filmul se înrădăcina tot mai mult şi prezentatorii, nemulţumiţi cu sala berăriilor, a Teatrului Sidoli sau cu Grădina Copou, năzuiau să dea filmului un cadru tot mai amplu şi mai solemn. Cunoscutul prezentator Iacob Kupperman are chiar curajul să solicite

[2] Arh. stat., Iaşi, fond Prim., dos. 41/1906, f. 121.
[3] *Opinia*, Iaşi, 4 mai 1897.
[4] Arh. stat., Iaşi, fond Prim., dos. 41/1906, f. 127. De asemenea f. 121 şi 122 şi fond Teatrul Naţional, dos. 195/1906, f. 3.
[5] Arh. stat., Iaşi, fond Prim., dos. 41/1906, f. 128.
[6] Arh. stat., Bucureşti, fond. Prim., dos. 194/1907, f. 183.
[7] *Universul*, 22 septembrie 1906. Cf. I. Cantacuzino, B. T. Rîpeanu, *Producţia cinematografică din România*, Bucureşti, 1970, I/1, p. 206.
[8] *Opinia*, 16 noiembrie 1906.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pentru prima oară intrarea muzei încă necunoscute a filmului în locaşul Thaliei, cerînd aprobarea de a da « două reprezentaţii de cinematograf în serile de sîmbătă 30 septembrie şi duminică 1 octombrie » în sala Teatrului Naţional, oferind drept chirie 150 de lei seral [9].

În faţa acestei ofensive, nici A. C. Bottez nu se putea lăsa mai prejos şi, la rîndul său, solicită aprobarea de a da « o serie de reprezentaţii cu începere de la 28 octombrie în localul Teatrului Pastia [10], ceea ce i se aprobă. În acelaşi timp, Bottez lansează pentru prima oară şi o reclamă în stil mare, solicitînd primăriei să-i îngăduie « punerea unei pînze-reclame pe o sîrmă întinsă de la Teatrul Pastia pînă la casa Braunstein » [11]. Spectacolele astfel lansate par să fi avut succes, căci ele durează pînă în luna noiembrie, cînd Bottez se hotărăşte să se mute şi el la Teatrul Naţional, călcînd pe urmele lui Kupperman, dar cu mai multă vigoare.

În adevăr, în ziarul *Opinia* el anunţa că « Sala Pastia fiind neîncăpătoare am fost nevoiţi a suspenda acolo spectacolele şi a le urma la Teatrul Naţional, cu începere de vineri 17 noiembrie 1907. Repertoriu absolut nou. Imense bogăţii cinematografice. Sala Teatrului Naţional posedînd o acustică perfectă, fenomenele naturii vor fi redate cu cea mai mare preciziune » [12]. Această reclamă ne-ar face să credem că « noul cinematograf Bottez, care reproduce şi fenomenele naturii », beneficia şi de o sonorizare, probabil asemănătoare cu a aparatului Gaumont, prezentat în 1906 şi la expoziţia de la Bucureşti.

În ziua următoare, acelaşi ziar anunţă, tot pentru vineri 17, « prima serată, comedii, drame, fantezii, magie, iluziuni, automobilism, ciclism, sporturi, reconstituirea marilor fapte istorice, geografie intuitivă etc. Totul este însufleţit » [13], ceea ce reproduce şi dezvoltă reclama pentru repertoriul lui Bottez de pe hîrtiile sale cu antet. Printre numerele din programul « special adus pentru această serată » ziarul menţionează numai cîteva titluri: *Eternul fruct oprit*, *Bicicleta domnului colonel*, *Spioana*, « dramă militară de cea mai mare senzaţie », *Greva*, « mare scenă pariziană în 12 părţi », şi « după cererea generală » *Dracul la Paris*, « variantă la *Faust şi Margareta*, capodoperă cinematografică, o comedie-dramă care rulează aproape jumătate oră pe pînza diafană » [14].

A doua zi .după primul spectacol, acelaşi ziar insera următoarea notă: « Ieri seară a avut loc prima serată cinematografică dată de domnul Bottez în sala Teatrului Naţional. Succesul a fost desăvîrşit, toate scenele animate au fost artistic redate de abilul electrician; scenele întovărăşite de fenomenele naturii au fost perfecte. Cinematografia, noua distracţie par excellence, a ajuns la cel mai înalt grad de perfecţionare şi nenumăratele scene ce apar zilnic în străinătate sînt cu atîta meşteşugire alcătuite că unele formează comedii, altele drame în toată puterea cuvîntului. *Spioana*, dramă militară care a rulat aseară pe pînza diafană, avea situaţiuni din cele mai mişcătoare; şi cărui spectator nu i s-a furişat o lacrimă la scenele atît de dramatice din *Fata clopotarului*. Luni 20 noiembrie are loc a doua serată în sala Teatrului Naţional » [15]. Obligat probabil să joace numai în zilele în care nu aveau loc spectacole teatrale, cinematograful a mai fost programat la Teatrul Naţional, după spectacolul din 17 noiembrie, în zilele de 20 şi 21 noiembrie 1906. Apoi Bottez trebuie să fi plecat din nou la Bucureşti, fiindcă în luna martie a anului următor îl regăsim acolo, dînd spectacole tot la Circul Sidoli, cu un program care printre altele prezenta din nou un subiect autohton: *Dansul original românesc Chindia* [16]. Ecouri ale acestor spectacole ajung însă şi la Iaşi, unde o informaţie din acelaşi ziar anunţă că « din capitală ni se scrie că cinematograful Bottez culege cele mai frumoase succese cu aparatele d-sale pe care ieşenii le-au admirat cei dintîi » [17].

După spectacolele date în luna martie 1907 la Bucureşti, Bottez revine din nou la Iaşi, solicitînd « autorizaţia de a da în Grădina Cuza Vodă o serie de reprezentaţii de varietăţi cu începere de sîmbătă 23 iunie 1907 », al căror program « cuprinde prestidigitaţiuni şi iluziuni date de domnul şi doamna Door-Leblanc, producţia cîntăreţului francez Bouchevil şi proiecţiuni însufleţite date cu aparatele mele cinematografice » [18].

Acelaşi du-te-vino între Iaşi şi capitală se repetă cîteva luni mai tîrziu de vreme ce, aşa cum am văzut mai sus, în luna septembrie 1907 A. C. Bottez dădea serate cinematografice în sala Băilor Eforiei de la Bucureşti. Această şedere în capitală n-a fost însă destinată numai unor prezentări cinematografice, ci a pus şi punctul final la o acţiune începută probabil de A. C. Bottez mai de mult, de la primele sale colaborări din 1906 cu direcţia Circului Sidoli din Bucureşti. Acest circ avea şi la Iaşi un fel de filială care, datorită lui A. C. Bottez, va deveni la sfîrşitul anului 1907 prima sală permanentă de cinematograf din capitala Moldovei. Este poate creaţia sa cea mai importantă în acest domeniu şi de aceea îi vom consacra o analiză aparte. Dar pentru aceasta e necesar să facem, ca în filme, un flash-back care să ne facă să retrăim începuturile acestei săli.

Familia Sidoli crease circul său din Bucureşti pe la sfîrşitul deceniului al şaptelea, stabilind aici unul din locurile de etapă ale peregrinărilor europene pe care le făceau membrii familiei, împreună sau separat, cu o parte sau cu totalitatea trupei, în cel mai bun stil al vieţii de circ. Proprietarul circului şi părintele clanului era Theodoro Sidoli care se hotărăşte să descindă şi la Iaşi în anul 1884. La 31 mai 1884, aflînd că în curtea casei Cantacuzino

[9] Arh. stat., Iaşi, fond Teatrul Naţional, dos. 195/1906, f. 16.
[10] Ibidem, f. 19.
[11] Ibidem, fond Prim., dos. 41/1906, f. 211.
[12] *Opinia*, 15 noiembrie 1906.
[13] *Ibidem*, 16 noiembrie 1906.
[14] *Ibidem*, 18 noiembrie 1906.
[15] *Ibidem*, 19 noiembrie 1906.
[16] *Universul*, 12 martie 1907; cf. I. Cantacuzino, B. T. Rîpeanu, *op. cit.*, p. 13, care atribuie implicit prezentatorului A. C. Bottez această producţie.
[17] *Opinia*, 6 martie 1907.
[18] Arh. stat., Iaşi, fond Teatrul Naţional, dos. 208/1907, f. 27.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se va clădi de către proprietar « o manejă de zidărie », el cere « de pe acum » autorizaţia de a da în această construcţie reprezentaţiile sale, « în timpul toamnei » [19]. Intenţia era deci de a crea la Iaşi un vad permanent pentru trupa sa. Primăria îi cere amenajări, pe care el le acceptă la 4 iulie [20], înaintînd « planul adaptării manejului d-lor fraţi Cantacuzino-Paşcanu », din strada Sfîntul Ilie sau V. Alecsandri, din despărţirea III [21]. La 29 decembrie 1884, circul « este gata complet » şi Theodoro Sidoli cere aprobare pentru a-şi începe reprezentaţiile la 4 ianuarie 1885 [22]. Desigur că acest local a continuat să fie utilizat şi în anii următori pentru spectacolele Circului Sidoli şi probabil că nu fără succes. Aceasta explică de ce, la 15 septembrie 1889, Theodoro Sidoli prezenta primăriei Iaşi următoarea propunere: « Dacă onor Primăria mi-ar ceda un loc (teren) gratuit, în centrul oraşului şi suficient de spaţios, apoi mă oblig pe comptul meu ca în cel mai scurt timp să construiesc un circ, *care va fi şi teatru în acelaşi timp* [*subl. ns.*], sală de bal, concerte sau pentru orice fel de festivităţi căci într-un moment circul care va avea o scenă stabilă arena lui s-ar putea aranja oricînd în sală. Acest local care îl voi comanda din străinătate va fi mai tot din fier şi zid, va fi de modelul cel mai nou, de un gust estetic şi luxos, servind în orice timpuri calde sau reci ». Propunerea era bazată pe o argumentaţie care doza abil economicul şi sentimentalul, amintind că el, « director artistic al circului actualmente în Iaşi şi proprietar stabil al Marelui Circ ce am în Bucureşti, construit numai din zid şi fier, care m-au costat aproape 300 000 lei », face această propunere, « găsindu-mă stabilit deja mai de mult timp în România ce o consider acuma ca şi patria mea, deoarece m-am văzut călduros îmbrăţişat de români, în dorinţa de a vedea şi oraşul Iaşi înzestrat cu o clădire [...] în care s-ar putea într-un mod stabil reprezenta spectacole publice » [23].

Deşi serviciul tehnic comunal referă că propunerea « are o importanţă destul de mare pentru a merita să fie studiată în mod serios » [24], deşi se face o ciornă de contract, cu condiţiile stabilite de o comisie special instituită de primar în vederea atît a construirii, cît şi a exploatării sălii, totuşi consiliul nu admite cererea, « fiindcă comuna nu are un loc pe care să-l poată pune la dispoziţiune » în acest scop [25]. Dar Sidoli n-a capitulat şi, neobţinînd terenul gratuit, s-a hotărît să-şi construiască circul pe un teren cumpărat, din strada Unirii, « locul fostelor case Grigori Carp, astăzi proprietatea d-lui Iorgu Şendrea », pentru care i se dă autorizaţia necesară [26]. La sfîrşitul anului 1889 construcţia este gata şi Theodoro Sidoli obţine autorizaţia de funcţionare cu începere de la 1 noiembrie 1889 [27]. În preajma deschiderii sălii, Theodoro Sidoli arăta că « a făcut sacrificii aproape de 160 000 franci ca să înzestreze oraşul Jassy cu o clădire destul de frumoasă spre a servi de teatru-circ, spre a procura mai cu înlesnire distracţiunea publică. Oraşul Jassy a fost lipsit de un teatru în care trupa română să-şi poată da reprezentaţiunile sale care sînt susţinute de stat şi de comună, eu însă avînd în vedere şi aceste împrejurări, cu ocazia construcţiei clădirii ce-am făcut am căutat să ating şi scopul ca un teatru să poată exista încă în Jassy, am căutat ca clădirea să fie utilă şi pentru circ cît şi pentru teatru [...] sacrificîndu-mi averea mea pentru înfrumuseţarea şi înlesnirea tîrgului şi orăşenilor » [28].

Lipsa unui teatru pentru trupa română, la care se referă Sidoli, era datorată, după cum se ştie, incendiului care distrusese sala Teatrului Naţional « în seara de miercuri 17 februarie [1888], pe cînd se repeta pe scena Teatrului Naţional o piesă *Renée* ». Iscat între decoruri, focul « se comunică la întreaga clădire care, în mai puţin de patru ceasuri, se prefăcu într-o enormă movilă de ruine fumegînde, consumînd şi tot mobilierul, decoraţiile şi costumele teatrului » [29]. După această catastrofă trupa Teatrului Naţional din Iaşi se adăpostise vremelnic în sala teatrului Pastia, unde jucase două stagiuni.

Este însă probabil că sala construită de Theodoro Sidoli era mai modernă şi mai încăpătoare decît cea a teatrului Pastia, după cum este cert că ea era în adevăr concepută nu numai ca un circ, ci în primul rînd ca o sală de teatru, cu eventuale posibilităţi de adaptare pentru spectacole de circ. Aşa se explică de ce propunerea lui Sidoli a fost acceptată, stagiunea următoare a Societăţii dramatice deschizîndu-se, în noiembrie 1890, în sala Circului Sidoli, care dobîndea astfel strălucite galoane de nobleţe artistică. Activitatea Societăţii dramatice continuă aici şase stagiuni, ultima fiind cea din 1895—1896, şi în acest timp se perindă în sala Circului Sidoli, în afară de trupa Teatrului Naţional, şi cîteva glorii ale teatrului românesc şi cîţiva mari şi celebri actori străini, de la Sarah Bernhardt şi Mounet-Sully pînă la Ernesto Rossi. Chiar din iarna 1890 joacă acolo Agatha Bîrsescu, cu o trupă germană. « Publicul o primeşte cu mare entuziasm, iar studenţii, la ieşirea artistei din Circ, deshamă caii de la trăsura ei şi trag ei înşişi trăsura pînă la hotelul unde locuia Bîrseasca... » [30]. Şi tot acolo îşi dă Matei Millo ultimele sale spectacole, jucînd cu trupa Naţionalului ieşean *Lipitorile satelor* şi *Coana Chiriţa în Iaşi*.

La 1 decembrie 1896 este inaugurată noua sală a Teatrului Naţional, a cărei construcţie fusese dată în antrepriză în februarie 1894. Din acel moment pentru Circul Sidoli încetează situaţia glorioasă de a fi sediul Societăţii dramatice. Dar sala va continua să fie utilizată şi în anii următori, frecvent şi cu precădere, pentru spectacole tea-

[19] Ibidem, fond Prim., dos. 41/1884, fila 64.
[20] Ibidem, f. 45.
[21] Planul respectiv se află în dos. cit., la fila 47.
[22] Acelaşi dosar, f. 84.
[23] Arh. stat., Iaşi, fond Prim., dos. 129/1889, f. 2.
[24] Ibidem, f. 6.
[25] Ibidem, f. 1 v.
[26] Ibidem, dos. 3/1889, f. 384, 385, 395 şi 397.
[27] Ibidem, dos. 41/1889.
[28] Ibidem.
[29] N. A. Bogdan, *Oraşul Iaşi*, ed. a II-a, 1913, p. 304.
[30] *Ibidem*, p. 306.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rale. Din cînd în cînd mai apărea şi cîte un circ, chiar în afară de spectacolele firmei Sidoli, care-şi trimitea periodic cîte o parte a trupei din Bucureşti. Cea mai mare parte a timpului însă, activitatea sălii se desfăşura pe seama trupelor de teatru în turneu, amestecate cu spectacole de varietăţi, cu baluri şi cu festivităţi.

La începutul veacului nostru, sala trece printr-o perioadă mai sumbră. « Marele patron » al Circului Sidoli, Theodoro, dispăruse, iar de pe urma sa rămăseseră o sumedenie de moştenitori cu interese divergente. Sala din Bucureşti era condusă de soţia sa Emilia Sidoli, tutoare a două fete minore, a cărei activitate în domeniul prezentărilor cinematografice la Bucureşti a fost destul de interesantă şi merită un studiu aparte. Pe lîngă ea se mai ocupau direct de spectacole de circ Cesar Sidoli şi Georges Francisc Sidoli, care circulau însă foarte des în străinătate. Pe o referinţă a serviciului de contencios al primăriei Iaşi mai figurează încă vreo şase-şapte moştenitori, cu mulţi minori şi o situaţie juridică extrem de complicată [31]. În aceste condiţii nu e de mirare dacă localul din Iaşi fusese arendat unor antreprenori, care îl exploatau intens, dar îl întreţineau cu aproximaţie. Un raport al serviciului tehnic al primăriei, semnat de inginerul şef N. Cugler la 29 ianuarie 1903, sublinia că « această baracă [...] poate fi la un moment dat [...] un mormînt a sute de oameni », dacă ar izbucni un incendiu [32]. Anii următori vor vedea neîncetate reveniri asupra îmbunătăţirilor, reparaţiilor şi transformărilor necesare, în special în sistemul de ieşiri şi de iluminat şi încălzit al sălii, pentru a o feri de riscurile unui incendiu. În circuitul de adrese şi procese-verbale dintre primărie şi antreprenori apare evidentă încercarea acestora din urmă de a întîrzia executarea obligaţiilor ce le fuseseră impuse sau de a le diminua importanţa, sub tot felul de pretexte. Unul dintre ele a fost timp de cîţiva ani însăşi situaţia juridică a proprietăţii. Deşi în 1904 antreprenorul Jacques Leibovici arăta că problema « proprietăţii localului Coloseului Regal [nume ce se dădea curent în acel timp sălii Circului Sidoli — *n.n.*] [...] s-a tranşat [...] proprietar unic este dl. Cesar Sidoli de la Circul Regal Român » [33] (titulatura circului din Bucureşti), totuşi se mai obţine o amînare a executării lucrărilor pînă în aprilie 1905. Iar cînd în noiembrie 1904 primăria hotărăşte brusc închiderea localului, sare în ajutorul antreprenorului Societatea de afişaj din Iaşi — dependentă tot de primărie — care arată că închiderea sălii îi aduce grave prejudicii prin faptul că împiedică activitatea artistică a oraşului şi face inutilă însăşi existenţa ei [34].

În ianuarie 1906 se ajunge chiar la situaţia ca antreprenoarea să atace la Curtea de apel o hotărîre a Comitetului teatral ieşean care, socotind sala improprie şi periculoasă pentru public, refuzase autorizaţia de continuare a spectacolului. Dar cineva de la primărie încearcă acum să salveze pe antreprenor, în opoziţie cu Comitetul teatral, cerînd serviciului său tehnic să « constate la faţa locului, fără întîrziere, dacă luîndu-se provizoriu măsuri de precauţiune pentru evitarea vreunui pericol pentru vizitatori, s-ar putea îngădui ca în localul « Circului Sidoli » să fie permis a se da încă *cîtva timp* spectacole » [35]. Abundenţa de rezerve contrazise de sublinieri şi de optative cu subtext de indicaţie e foarte savuroasă în această rezoluţie, pe care însă inginerul şef n-a apreciat-o ca atare, deoarece în raportul său a înşirat ca răspuns nu mai puţin de 11 puncte care erau necesare pentru a putea continua spectacolele, lucru bineînţeles irealizabil imediat. Nesatisfăcută de această soluţie şi nemaiaşteptînd rezolvarea din partea Curţii de apel, primăria trece şi peste Comitetul teatral şi « ţinînd seama de cererile de spectacole survenite actualmente şi fără a prejudicia drepturile atît ale comunei, cît şi ale Comitetului teatral faţă de regulamentele în vigoare », *îngăduie* ca localul « în mod provizoriu să fie pentru moment lăsat deschis » [36]. Rezoluţia aceasta reprezintă o mostră grăitoare de felul cum se încerca împăcarea obligaţiilor legale cu interesele personale.

Nu ştim ce va fi făcut antreprenorul Jacques Leibovici şi soţia sa Eveline, probabil asociaţi fiindcă semnau cînd unul cînd altul corespondenţa cu primăria, din cele 11 puncte cerute de serviciul tehnic. Dar o cerere din 5 iulie 1906 ne lămureşte de ce sala pe care Theodoro Sidoli, cu 20 de ani mai înainte, se mîndrea că o dăruise Iaşilor, ajunsese în asemenea hal de neîngrijire. În cererea cu pricina, Eveline Leibovici arată că are acest local în antrepriză de patru ani şi că îi va expira contractul la 26 octombrie 1906. Drept care cere să fie scutită de a mai face cortina metalică dintre scenă şi sală, care-i fusese cerută neîncetat şi pentru care obţinuse atîtea amînări, spre a nu adăuga încă o cheltuială la toate cîte le făcuse, tocmai acum la spartul tîrgului... Toate zbaterile şi tocmelile apar lesne de înţeles, ele fiind legate de semnul de întrebare pe care îl constituia — pînă la o reînnoire a contractului de închiriere — raportul antreprenorilor cu proprietarul sălii. Şi nu sîntem departe de a le da dreptate celor dintîi, de vreme ce peste cîteva luni, la 5 octombrie 1907, A. C. Bottez anunţa primăria că « luînd cu chirie de la dl. Cezar Sidoli localul cinema din strada Unirii nr. 7 cu începere de la 26 octombrie a.c. pe termen de patru ani pentru reprezentaţiile mele cinematografice, cît şi pentru alte spectacole, baluri etc. şi avînd cunoştinţă că onora Primăria a impus fostului antreprenor diferite reparaţiuni la acel local şi că ele nu s-au executat, vin cu onoare a vă ruga să binevoiţi a admite ca reparaţiunile impuse fostului antreprenor să le fac eu, acordîndu-mi pentre

[31] Arh. stat., Iaşi, fond Prim., dos. *Imobile*, 395/107, f. 2.
[32] Ibidem, dos. 41/1903, f. 15—16.
[33] Ibidem, dos. *Imobile*, 395/107, f. 47.
[34] Ibidem, f. 73.
[35] Ibidem, f. 85.
[36] Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

aceasta un termen de cel mult 6 luni de la intrarea mea în posesiunea localului, deoarece mai am de adus şi alte îmbunătăţiri zisului local »[37].

Cererea este întocmită pe o hîrtie care dovedeşte premeditarea loviturii fiindcă, mult înainte de a intra în termenul de închiriere, noul antreprenor tipărise antetul: « Circul Regal Român Cesar Sidoli — Jassy — antrepriza: A. C. Bottez & Comp. ». Este evident aici ecoul unei lupte de culise mai mult sau mai puţin surde în jurul sălii Circului Sidoli, luptă ce dura probabil de cînd apăruse Bottez în Iaşi cu cinematograful său — deci aproximativ de un an — şi care explică de ce foştilor antreprenori nu le mai ardea de investiţii.

După cum se vede din cererea lui Bottez, el închiriase sala « pentru reprezentaţiile [...] cinematografice », toate celelalte spectacole trecînd de astă dată pe un plan subsidiar. Ceea ce fusese atîta vreme un « Circ-teatru » devine acum un « Teatru-cinema », în care de fapt cinematograful este pe primul plan. Astfel, pe lîngă antetul pe care l-am citat, A. C. Bottez — care pare să aibă pasiunea emblemelor — utilizează şi o hîrtie cu titulatura « Théâtre Pathé-Frères — Paris. Succursale: Jassy — Cirque Sidoli »[38], ceea ce pe lîngă relaţia directă cu casa pariziană, pe care am presupus-o, mai arată şi faptul că în adevăr principala sa preocupare era cinematograful.

Ca răspuns la cererea lui Bottez din 5 octombrie, serviciul tehnic sub semnătura inginerului Cugler arată că cercetarea minuţioasă a localului, făcută în 1906 şi aflată la dosar, a stabilit « cele ce se impun a se face pentru ca localul să corespundă scopului său », şi deci pentru a funcţiona normal sub noua antrepriză. Era vorba de lucrări extrem de importante: zidirea flancurilor scenei de ambele părţi; aşezarea unei cortine de fier izolatoare pentru caz de incendiu; refacerea sistemului de încălzire; revizuirea reţelei electrice şi izolarea ei de lemnărie; deschiderea a două ieşiri la galerii, cu scări de fier direct spre exterior; stabilirea numărului de vizitatori cu păstrarea unor drumuri libere de acces în mijlocul parterului şi pe sub loji; consolidarea galeriei etc.[39]. Urmînd acestui referat din 6 octombrie, pe ziua de 8 i se răspunde lui A. C. Bottez că executarea modificărilor pentru care el ceruse şase luni se aprobă să se facă « în cel mai scurt termen de la intrarea în contractul de închiriere cu dl. Cesar Sidoli pentru localul Teatru-circ Sidoli din str. Unirii », cel puţin pentru primele cinci puncte ce i se cereau, cele mai importante. De astă dată autorităţile fuseseră operative...

După un mic termen de gîndire — şi probabil de pertractări — Bottez solicită, la 17 octombrie, să i se acorde un termen de astă dată numai de trei luni, « în care interval mă oblig a nu da nici o reprezentaţie teatrală, ci numai serate cinematografice, la care spectacole scena este cu desăvîrşire izolată, cortina lăsată în tot timpul reprezentaţiilor avînd înaintea ei pînza cinematografului ». Şi Bottez îşi exprimă în concluzie speranţa că primăria îi va acorda acest sprijin, ca unuia ce este « singurul specialist în arta cinematografică »[40]. La 20 octombrie i se răspunde însă că « înainte de orice reprezentaţiune » va trebui să execute punctele care se refereau la refacerea sistemului de încălzire şi la revizuirea reţelei electrice, pentru restul lucrărilor acordîndu-se un terman de numai o lună. După cum se vede, electricianul Bottez nu preluase de la foştii antreprenori numai sala, ci şi tocmelile...

Intrat în criză de timp, A. C. Bottez trebuie să se fi pus pe lucru şi la 25 octombrie el arată că, ajutat de constructorul R. Mareş, a « prefăcut sistemul vechi al încălzirii, izolînd cu desăvîrşire orice contacte de lemnărie cu conductele sobelor, iar în ceea ce priveşte reţeaua luminii electrice, a renunţat la toate acele fire care sînt în atingere cu lemnăria [...] după indicaţiunile d-lui inginer şef am schimbat uşile galeriilor, am mai deschis două uşi în fund şi am construit balustrade la ambele scări de ieşire din galerii »[41]. În consecinţă roagă să se constate că s-a conformat dispoziţiilor primăriei şi solicită « să nu fim împiedicaţi în spectacolele noastre de cinematograf ». Referatul lui Cugler din 27 octombrie, confirmînd executarea amenajărilor cerute de el imediat, insistă asupra continuării şi definitivării restului de prevederi din raportul său iniţial, iar la 31 octombrie serviciul tehnic detaliază într-un amplu raport toate refacerile necesare pentru a se putea « permite funcţionarea ». Se merge astfel pînă la schimbarea stîlpilor de susţinere ai plafonului cu alţi stîlpi de stejar, ancoraţi « şi cu tiranţi bine încordaţi » şi se cere completarea profilelor de la bolta plafonului « după cum urmează: La fiecare încheietură se va pune dublu cleşte din dulap de brad de 2 m lungime şi 0,05 grosime şi 0,25 lăţime, strîns cu cîte 6 buloane pe plăci de foi de fier; asupra acestor profile se va pune grinzi de 0,30/0,010 prinse în noaze şi de ele se vor suspenda profilele bolţii, cu ancore de fier, totul după indicaţiile date de serviciul tehnic comunal » etc. etc.[42]. Am detaliat acestea numai pentru a sublinia rigoarea prescripţiilor şi amploarea obligaţiilor impuse lui Bottez, pentru a ajunge să aibă o sală de cinema. El se execută de altfel rapid şi, la 13 noiembrie, arătînd că lucrările prevăzute în adresă au fost executate, solicită « permisiunea de a începe mîine, miercuri 14 noiembrie crt. reprezentaţia cinematografică ». La care adaugă speranţa că primarul va « binevoi a ţine în seamă enormele cheltuieli ce am fost nevoiţi a le suporta şi că veţi permite acest gen de spectacole instructive şi amuzante, gustate atît de mult de lumea întreagă »[43]. Dar tehnicienii primăriei erau inflexibili şi privirea lor a mai găsit nişte piroane prost bătute în stîlpi,

[37] Ibidem, f. 98.
[38] Ibidem, fond Teatrul Naţional, dos. 28/1907, f. 80, 81.
[39] Ibidem, fond Prim., dos. *Imobile*, 395/7, f. 98.
[40] Ibidem, f. 102.
[41] Ibidem, f. 106.
[42] Ibidem, f. 106—107.
[43] Ibidem, f. 118.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de vreme ce Bottez revine la 17 noiembrie, arătînd că « a înlocuit piroanele la stîlpi după cum a indicat dl. inginer şef, aşa că este înlăturat cu desăvîrşire orice pericol »[44] şi cere permisiunea de a începe reprezentaţiile, care nu putuseră avea loc miercuri 14, măcar duminică 18. Dar primarul numeşte o comisie spre a constata dacă edificiul, după reparaţiile executate, « prezintă toate garanţiile pentru a nu periclita viaţa vizitatorilor »[45], comisie ce urma să se întîlnească a doua zi, duminică 18 noiembrie, orele 11 a.m., aşa că bietul Bottez mai pierde încă o duminică!

Într-un amplu referat, care detaliază toate lucrările făcute, comisia ajunge în sfîrşit la concluzia că sala Teatrului-circ Sidoli « nemaiprezentînd nici un pericol pentru spectatori [...] poate fi pusă în exploatare chiar de acum pentru orice fel de reprezentaţii în care nu s-ar utiliza scena »[46], iar la 19 noiembrie primăria îl autoriză pe Bottez să întrebuinţeze sala « pentru spectacole de cinematograf »[47]. Primul cinematograf permanent din Iaşi luase fiinţă.

De-acum încolo, de-a lungul a mai bine de patru ani cît avea să-i dureze contractul de închiriere, regăsim continuu prezenţa lui A. C. Bottez la Cinema Sidoli. Căci aşa va rămîne denumirea curentă a acestei săli, care va exista în Iaşi timp de peste 40 de ani.

O regăsim şi într-o serie de probleme de autorizaţie, palide amintiri ale luptei iniţiale cu serviciul tehnic al primăriei. Astfel, o adresă din decembrie 1907 îl somează ca « scaunele şi mesele să fie distribuite după planul aici anexat, pentru ca circulaţia să fie uşoară. Cu scop de a se păstra această distribuţie, scaunele sau cel puţin mesele să fie fixate de parchet »[48]. Din această adresă înţelegem că în sală erau dispuse nu numai rînduri de scaune, ci şi mese cu scaune în jurul lor, ca într-un local public, în care poate se vor fi luat şi gustări, dar în care este sigur că se dansa. Ceva din atmosfera de « berărie cu cinema » mai există deci şi în această formă evoluată.

Interesantă este şi cererea pe care A. C. Bottez o face la scurtă vreme după intrarea în funcţiune a cinematografului, spre a solicita rezolvarea unor dificultăţi tehnice: « curentul electric de care mă servesc la cinematograf fiind impropriu şi ruinător aparatelor mele, deoarece este alternativ, am onoarea a vă ruga să binevoiţi a mă autoriza să mă servesc în exercitarea meseriei mele de curent electric de la tramvaiul oraşului, care fiind constant nu alterează reostatele şi celelalte aparate ce întrebuinţez pentru reprezentaţiile de cinematograf »[49]. E revelator aici nu numai faptul că « electricianul brevetat » îşi atesta tehnicitatea, dar şi că îşi afişa ca o « meserie » activitatea cinematografică, ridicînd-o astfel la nivel de profesiune oficială.

O întreagă succesiune de acte care solicită scutiri de taxă pentru spectacolele de cinema date în sala Sidoli de diferite societăţi de binefacere sau instituţii, spre a strînge fonduri în scopurile cele mai neaşteptate, ne permit să constatăm activitatea neîntreruptă în domeniul cinematografului a acestei săli şi a conducătorului său, în toţi aceşti ani, dar ne informează, printre rînduri, şi despre unele particularităţi interesante. Astfel, cea dintîi solicitare de acest gen aflată în dosare, cea din 15 martie 1908 a « Soc. de binefacere Fraterna Română », solicită autorizaţie pentru o serată dansantă din 14 aprilie « după spectacolul de cinematograf » şi roagă să fie scutită « de taxa de 30 lei, deoarece în aceeaşi seară sala este deja pînă la ora 11 noaptea plătită de cinematograf »[50]. Aşadar spectacolele de film durau pînă la ora 11 din seară, după care mai erau uneori urmate şi de dans, căci asemenea « serate cinematografice urmate de dans » mai solicită şi alte societăţi, în 1908 şi în 1909. Dar în anii următori asociaţiile de binefacere se mulţumesc să solicite doar cîte o reprezentaţie cinematografică, ce pare deci să fi devenit suficient de atractivă pentru a aduna fonduri, chiar şi fără dans după ea. Aceeaşi creştere a atractivităţii filmului o dovedeşte şi faptul că, pe măsura trecerii anilor, solicitările unor spectacole de cinematograf în scop de binefacere devin tot mai dese, desigur în raport direct cu creşterea interesului publicului pentru acest gen de spectacol.

Dar, paralel cu exploatarea sălii Sidoli, avem indicii că A. C. Bottez şi-a dezvoltat activitatea, în cursul anilor următori, şi în alte săli. Astfel, gonit probabil de căldura din timpul verii, el solicită în anul 1909 autorizaţia de a utiliza pentru reprezentaţii cinematografice grădina « Château aux fleurs », pentru care Comitetul teatral îi eliberează cuvenita aprobare[51]. Această grădină, care exista încă din 1897, se afla situată pe strada Golia, devenită mai tîrziu Cuza Vodă, în porţiunea dintre Teatrul Naţional şi Piaţa Unirii. A. C. Bottez are meritul de a o fi introdus în circuitul de « grădini cu cinematograf » ale Iaşului, în care va rămîne pînă prin 1918 (cînd are şi numele de Grădina Tănăsache)[52].

În tot timpul celor patru ani de activitate a lui A. C. Bottez la Cinema Sidoli, antetul firmei sale a rămas invariabil fixat la formula din 1909, pe care o găsim aidoma şi pe o petiţie din 1912 prin care cerea autorizaţia « de a instala pentru timpul verii cinematograful » său pe locul viran din str. Cuza Vodă nr. 83. Acest antet punea cinematograful pe primul plan, dar nu omitea nici varietăţile, circul, teatrul şi concertul: « Théâtre Cirque Sidoli — Jassy (Roumanie) — Cinématographe — Variétés — Cirque — Théâtre — Concerts — A. C. Bottez & Cie — Téléphone n° 59 »[53].

[44] Ibidem, f. 116.
[45] Ibidem, f. 119.
[46] Ibidem, f. 120.
[47] Ibidem, f. 121.
[48] Ibidem, f. 125.
[49] Ibidem, f. 123.
[50] Ibidem, fond Prim., dos. 41/1908, f. 37.
[51] Ibidem, fond Teatrul Naţional, dos. 263/1911, f. 55.
[52] Ibidem, fond Prim., dos. 41/1918, f. 64, 65.
[53] Ibidem, dos. 41/1912, f. 93, 94.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Prezenţa sa în Iaşi ca antreprenor al sălii Sidoli nu-l împiedică însă pe A. C. Bottez să prezinte filme şi la Bucureşti, în cursul aceloraşi ani. Astfel, va deţine mai întîi cinematograful de la Café de France, pentru care solicită primăriei Bucureşti [54] o aprobare a reducerii de taxe « pentru spectacolele de cinematograf ce voi da în sala Hotelului de France cu începere de sîmbătă 3 octombrie » 1909, iar apoi pe cel de la Eforie, unde dăduse cum am văzut spectacole şi în 1907 şi unde revine în 1910. În ambele cazuri el funcţionează sub emblema *Cinéma Pathé -Frères*, ca şi la Iaşi. Nu ştim încă, totuşi, în ce măsură, de cînd şi pînă cînd şi nici pe baza căror convenţii legale va fi avut o reprezentanţă a acestei case, sub semnul căreia am văzut că îşi începe activitatea cu mult înainte ca ea să fi înfiinţat la Bucureşti o reprezentanţă oficială.

Este de asemenea evident, din toate aceste date documentare, că Bottez nu se intitula pe degeaba « electrician-brevetat » (ceea ce în fond era destul de modest) şi « specialist în cinematografie » (ceea ce pare incontestabil). Acel sistem de care se aminteşte încă în reclamele sale din 1906, « cu elicea de preciziune invenţie proprie », — şi care se referă probabil la o adaptare personală a crucii de Malta — dovedeşte preocupările sale de tehnician, cu reuşite veleităţi de inovator.

Cei patru ani ai contractului său pentru sala Sidoli, începuţi la 26 octombrie 1907, se terminau legal la 26 octombrie 1911. E posibil să fi obţinut o prelungire de şase luni, căci cererea prin care solicită un loc viran « pe timpul verii » e datată 31 martie 1912 şi întocmită tot pe antetul « Teatru-circ Sidoli ». Dar la 3 aprilie 1912 apare în scriptele primăriei o cerere din care reiese că sala a trecut în antrepriza lui Berman Goldner [55]. Domnia lui A. C. Bottez se terminase.

Dar credem că datele pe care le-am prezentat aici constituie o suficientă fundamentare a celor enunţate în preambul. Anton C. Bottez s-a aflat printre primii prezentatori autohtoni de filme de la începutul veacului şi — spre deosebire de alţii — a continuat ani de-a rîndul această activitate, cu o pasiune şi o autoritate cu totul deosebite. El a creat prima sală permanentă de cinema din Iaşi — şi poate chiar din ţară. Este aproape sigur că a realizat el însuşi cîteva dintre primele filmări româneşti de actualităţi sau documentare, care mai rămîn să fie identificate. Deopotrivă tehnician, realizator, organizator, om de acţiune şi de afaceri, activînd în toate domeniile cinematografului şi consacrîndu-se exclusiv acestuia, cu consecvenţă şi cu o pasiune nedezminţită, această personalitate seducătoare reprezintă în adevăr prima figură de « cinematografist » din istoria cinematografiei noastre, în adevărata accepţie a cuvîntului.

În anii ce urmează nu mai găsim nici o urmă directă a activităţii sale cinematografice. Doar emblema inedită « Cinéma Pathé-Sidoli » sub care se anunţau programele sălii la sfîrşitul anului 1912 şi la începutul celui următor mai păstrează ceva din parfumul activităţii sale [56].

S-ar putea ca tăcerea ce a urmat să fie simptomul unei retrageri din activitate, datorită unei boli de inimă poate mai veche, poate agravată de zbaterile din anii pe care i-am povestit, de toată lupta sa de pionier. Căci ultimul text ce i se consacră în presa ieşeană este următorul necrolog, măsurat, dar mişcător: « Cunoscutul electrician-cinematografist A. C. Bottez a încetat alaltăieri din viaţă în urma unei boli de cord. Electricianul A. C. Bottez este unul din primii organizatori ai reprezentaţiilor cinematografice. El moare în vîrstă de 60 de ani, după o muncă neîntreruptă. Transmitem întristatei familii, precum şi nemîngîiatului său fiu dr. C. Bottez, cele mai sincere condoleanţe » [57].

Acest text ne oferă trei ultime repere: pentru data naşterii lui A. C. Bottez (1857), pentru integrarea familiei sale în viaţa Iaşului şi pentru data exactă a morţii, 20 aprilie 1917. În acea clipă dispăruseră urmele activităţii lui Const. T. Theodorescu, care crease prima societate de producţie — « România-Film » — şi realizase pentru ea o serie de actualităţi. În cei doi ani următori aveau să dispară Leon Popescu, cel dintîi care încercase să creeze o industrie cinematografică românească, şi colaboratorul său Grigore Brezeanu, cel care visase cu tărie o asemenea industrie şi semnase ca regizor primele filme artistice româneşti.

O primă generaţie de pionieri se termina.

ION CANTACUZINO

PRIMELE PROIECŢII CINEMATOGRAFICE ÎN ORAŞELE BRĂILA ŞI GALAŢI

Primele proiecţii cinematografice au avut loc în cele două oraşe dunărene la un foarte scurt răstimp după ce invenţia fraţilor Lumière fusese înfăţişată bucureştenilor. Lucrul este explicabil. Însemnate centre de trafic comercial, porturile Brăila şi Galaţi vor cunoaşte de timpuriu o prosperitate economică deosebită: « Dunărea ne-a legat de restul lumii pe cînd nu aveam drumurile de fier » [1] — afirma Mihail Kogălniceanu preocupat de problema intereselor economice ale românilor

[54] Arh. stat., Bucureşti, fond Prim., dos. 74/1909, f. 24.
[55] Arh. stat., Iaşi, dos. *Imobile*, 305/7, f. 137.
[56] Cf. *Opinia*, 14 octombrie 1912 şi *Evenimentul*, 12 februarie 1913.
[57] *Opinia*, 23 aprilie 1917.

[1] Din articolul intitulat *Kogălniceanu şi Galaţi*, în *Revista vremii*, Galaţi, nr. 18—20, 1935.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la Dunăre. Importanţa economică a celor două porturi dunărene se va răsfrînge şi asupra vieţii culturale şi artistice.

★

Susţinut de un vast repertoriu şi de mesageri iluştri, spectacolul artistic se bucură la Brăila de un deosebit prestigiu. După cum comenta un articol din presa brăileană, « toţi artiştii, mari şi mici ai ţării, ca şi toate celebrităţile lumii în turneele lor, dacă au vizitat capitala ţării, au jucat şi pe scenele din Brăila » [2] (pot fi astfel amintite spectacolele de mare succes susţinute de Fany Tardini, Costache Caragiale, Matei Millo, Petre Liciu, Aristizza Romanescu, Agatha Bîrsescu, C. Nottara, M. Ventura, Elena Teodorini etc.). Nu trebuie deci să uimească dacă, şi în ceea ce priveşte spectacolul cinematografic, Brăila s-a aflat pe un loc înaintat, situîndu-se aproape pe acelaşi plan cu capitala ţării.

Imaginile animate ale cinematografului au fost vizionate de brăileni la numai o săptămînă după ce bucureştenii făcuseră cunoştinţă cu descoperirea fraţilor Lumière (27 mai 1896). Astfel, la 5 iunie 1896, sosesc la Brăila fraţii Bonheur din Paris, ale căror reprezentaţii cu « fotografii animate prin cinematograful Lumière de Lyon » [3] vor avea loc în vechea sală a teatrului Rally, această sală făcînd parte din puţinele localuri ale Brăilei prevăzute în acea vreme cu instalaţie electrică [4].

Evenimentul primei proiecţii cinematografice în faţa publicului brăilean este consemnat în ziarul local *Conservatorul* din 10 iunie 1896, unde se poate citi următorul anunţ: « Încă de la 5 iunie corent, au sosit în oraşul nostru fraţii Bonheur din Paris cu cea mai nouă invenţie franceză « Cinematograful », reproducînd prin electricitate fotografia oricui vivantă şi animată cu iluziunea absolută a mişcării. Onor public brăilean are ocaziunea a admira după Paris această nouă invenţiune în fiecare seară de la 8—12 în Salonul Clubului. Repede sfătuim publicul să profite de această rară ocaziune, avînd a admira cea mai nouă invenţiune a timpului care a alarmat lumea civilizată. Fraţii Bonheur vor mai da reprezentaţiuni în acest oraş pînă la 20 ale corentei luni şi ar fi de regretat pentru oricine ar scăpa asemenea ocazie ».

Afluenţa publicului pare a fi fost considerabilă, dat fiind că reprezentaţiile se prelungesc pentru tot timpul verii. Ca şi la Bucureşti se semnalează fenomenul « democratizării » spectacolelor, manifestat prin faptul că de la 10 iunie preţul biletului este redus la 2 lei, iar apoi la 1 leu de persoană (de la 29 iulie). Programele cinematografice se schimbau des (avînd la dispoziţie « 50 de vederi »), iar şedinţele durau cîte o jumătate de oră, proiecţiile avînd loc de la orele 16 pînă la 12 noaptea [5].

În timpul verii, spectacolele vor avea loc în aer liber, la Arena Rally.

Ecouri ale reprezentaţiilor de la Arena Rally se vor găsi în presă pînă la data de 5 august 1896, cînd în acelaşi ziar, *Conservatorul*, la o rubrică asemănătoare cu un memento, printre diverse nume de localuri pentru petreceri, teatru etc. se menţionează simplu, cotidian: « la arena Rally — cinematograph » [6].

Ştirile referitoare la proiecţii de film încetează după 5 august. Ele revin după o pauză de aproape 4 luni, cînd publicul este informat că poate asista în sala Rally la reprezentaţii zilnice, cu program schimbat, ale cinematografului Lumière de Lyon « de la orele 3—6 p.m. şi de la 8—12 noaptea » [7].

După debutul din 1896 al reprezentaţiilor de film, timp de cîţiva ani Brăila nu va mai cunoaşte spectacolul cinematografic, nici chiar în varianta cinematografului de bîlci.

Publicul se va delecta în continuare cu spectacolele vesele ale trupelor străine de varieteu şi operetă, concertele diferitelor orchestre susţinute în parcuri şi berării, precum şi cu reprezentaţiile date de reputaţi actori şi trupe de teatru române şi străine. Nici o urmă de cinematograf nu mai apare, însă, în această perioadă, deşi tot atunci se poate detecta prezenţa cinematografului la Galaţi. Din absenţa datelor arhivistice s-ar părea că documentele nu reflectă realitatea faptelor, dar nici în presă nu întîlnim informaţii edificatoare în acest sens.

Pînă în 1908, cînd reprezentaţiile de film devin permanente la Brăila, nu întîlnim aici nume izolate de prezentatori ambulanţi. O singură excepţie documentară este cea a lui Georg Kuzmik — un prezentator de mare circulaţie — care obţine în iunie 1903 avizul primăriei pentru a da timp de 15 zile (începînd cu 28 iunie) reprezentaţii de cinematograf în sala şi în grădina Peleş [8].

Interesantă este apariţia unor ecouri brăilene — la începutul secolului — a unor firme cinematografice, cum ar fi de pildă importantele întreprinderi Pathé din Franţa, care vor răspîndi în numeroase ţări comerţul de filme, extinzînd pe plan internaţional industria filmului. Astfel, în anul 1902 un ziar brăilean lansează la 19 februarie o ofertă franceză prin următorul anunţ intitulat *Afacere cu viitor*: « căutăm o persoană capabilă şi serioasă care să se ocupe cu introducerea şi vînzarea aparatelor noastre cinematografice la diferite stabilimente. Va trebui să dispună de un capital de cel puţin 500 de franci. Cunoştinţe speciale nu sînt necesare.

[2] *Teatrul la Brăila*, în *Presa*, Brăila, 29 iunie 1914.

[3] Aşa apare denumită invenţia cinematografului în ziarul brăilean *Conservatorul*, 29 iulie 1896.

[4] Vezi şi *Luptătorul*, Brăila, 30 ianuarie 1896.

[5] În *Conservatorul* din 29 iulie 1896 poate fi citit următorul anunţ: « ARENA REGALĂ. CASA RALLY. În fiecare seară fotografii animate prin CINEMATOGRAPHE LUMIERE DE LYON, al cărui succes a fost strălucit la Paris, Londra, Viena, Moscova, St. Petersburg. 50 de vederi variate. Şedinţe la fiecare jumătate de oră. Intrarea generală 1 leu. Începutul de la 4—12 seara ».

[6] În acelaşi ziar şi la aceeaşi dată se anunţă că « de aci înainte din cauza căldurii extreme, şedinţele vor avea loc în aer liber, în Arena Regală (Rally) ».

[7] *Trompeta*, Brăila, 22 noiembrie 1896.

[8] Arhivele Primăriei Brăila, dos. nr. 41/1903.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

A se adresa la Société Générale des Cinématographes et Films, 35, Boul. de la Four-Moubourg, Paris »[9]. Anunţul se repetă pînă destul de tîrziu, în august 1902, dar nu pare ca afacerea cu viitor să fi tentat într-adevăr pe cineva.

★

Şi în ceea ce priveşte oraşul Galaţi putem spune că importanţa sa economică se va răsfrînge în mod firesc asupra domeniilor vieţii culturale şi artistice. Ca şi Brăila, oraşul Galaţi va fi frecventat de timpuriu de trupe artistice române sau străine, pentru care scenele de reprezentaţie se dovedeau a fi uneori insuficiente. Ideea înfiinţării unor săli de spectacole, pe măsura importanţei oraşului, circula de mult timp, dar nu-şi găsise încă o realizare practică. Dacă Brăila dispunea după anul 1860 de frumoasa sală a teatrului Rally, cu care se putea mîndri, necesitatea unui teatru în oraşul Galaţi se resimţea cu acuitate, dat fiind că cele două săli de teatru, Alcazar şi Temistocli (sau Teatrul cel Mare), existente la 1898, erau inadecvate pentru reprezentaţiile artistice. Un nou teatru va fi construit în 1898, spre satisfacţia gălăţenilor, de către Aristid Papadopol. Pe scena teatrului Papadopol vor evolua cele mai de seamă trupe de teatru liric şi dramatic române şi străine. Dar şi în diversele localuri din port, în berării sau grădini de vară, erau prezentate numeroase spectacole de divertisment susţinute de trupe muzicale şi de varieteu. Localurile de vară cele mai frecventate erau grădina Central şi grădina restaurant Delfinul, bine iluminată şi prevăzută cu o mică scenă pe care evoluau diverse formaţii orchestrale şi de revistă. În aceste grădini, ce se bucurau de o afluenţă apreciabilă de public, vor avea loc cele dintîi reprezentaţii cu imaginile animate ale cinematografului. Oraşul Galaţi va avea prilejul de a se familiariza şi el curînd cu atrăgătoarea invenţie a secolului electricităţii — *cinematograful*. Două luni după proiecţiile din Brăila ale fraţilor Bonheur vor avea loc la Galaţi primele reprezentaţii cinematografice. Astfel, la începutul lui august 1896, L. Janin, concesionar pentru Orient al cinematografului, aflîndu-se în Brăila — unde susţinea probabil proiecţii cinematografice —, se oferă să dea o serie de reprezentaţii la Galaţi, în grădina Central. În vederea furnizării electricităţii necesare proiecţiilor cinematografice, L. Janin solicită sprijinul primăriei din Galaţi pentru procurarea unui generator electric de care dispunea corpul flotilei. Iată conţinutul integral al cererii lui L. Janin, purtînd data de 1 august 1896 şi adresată primăriei oraşului Galaţi: « Subsemnatul concesionar pentru Orient al cinematografului (Lumină de Lyon) fiind acum în Brăila arena Rally[10], doresc a da o serie de reprezentaţiuni la Galaţi pentru care scop am ales grădina « Central ». Avînd însă absolută trebuinţă de un generator de electricitate pe care în particular nu l-am putut găsi, sînt informat că corpul flotilei de aici dispune de un Dynamo complet mobil care-mi va putea procura cantitatea necesară de electricitate. Vă rog dar cu cel mai profund respect domnule primar să interveniţi pe lîngă d-ul Comandant al numitului corp să-mi procure acest generator pentru 10—15 zile adică numai pentru 3 1/2 sau 4 ore pe fiecare seară promiţînd că va fi bine păstrat şi înapoiat în starea în care l-am primit mai cu deosebire că d-ul Tonciu electrician aici are bunăvoinţa de a controla aceasta. În schimbul acestora mă oblig a da o reprezentaţie de la orele 8 1/2 pînă la 12 în ziua hotărîtă de dvs. precum şi repertoriul ales de dvs. din bucăţile pe care le avem, al cărui venit să servească pentru scop de binefacere scăzînd spezele mele care se ridică la 135 lei. Binevoiţi, d-le primar, a da concursul în această întreprindere ştiinţifică şi instructivă.

L. Janin,
Brăila, Hotel Rally »[11]

Primăria acordă autorizaţie pentru reprezentaţii lui L. Janin şi intervine la 3 august 1896 pe lîngă comandamentul flotilei pentru a procura generatorul. Iată adresa primarului către comandantul flotilei: « Domnule General, concesionarul pentru Orient al cinematografului (Lumina de Lyon), L. Janin, doreşte a da o serie de reprezentaţii la Galaţi în grădina « Central » şi avînd absolută trebuinţă de un generator electric (projector) pe care în particular neputîndu-l găsi a intervenit către noi spre a ne adresa dvs. de a i se procura pe cel al flotilei. Am onoarea dar a vă ruga să binevoiţi a împrumuta numitului un asemenea generator *pentru 15 zile* şi numai pentru 3 1/2 sau 4 ore pe fiecare seară, promiţînd că va fi bine păstrat şi înapoiat în starea primită, iar în schimb numitul se angajează a da o reprezentaţie în scop filantropic. În cazul cînd D. Voastre acceptaţi această cerere vă rog a ne înştiinţa... »[12].

Deşi în Arhivele primăriei şi ale Căpităniei portului nu întîlnim o dovadă că această cerere a fost satisfăcută, pornind de la surse de presă, presupunem că generatorul electric care va alimenta timp de 15 zile reprezentaţiile cinematografice din grădina Central va fi fost obţinut.

Un anunţ al ziarului *Galaţii* din 4 august 1896 aduce la cunoştinţa publicului: « Luni 5 august va avea loc în grădina Central, reprezentaţiunile cu fotografii animate prin — *Cinématographe Lumière de Lyon* —. Aceste reprezentaţiuni promit a fi foarte plăcute şi îndemnăm publicul a asista la ele, convinşi că se vor distra. Preţul intrării generale 1 leu, iar pentru copii 50 bani. Începutul de la 8—12 seara ».

Spectacolele de la grădina Central s-au bucurat de afluenţa publicului, după cum consemnează o

[9] *Mesagerul*, Brăila, 19 februarie 1902.
[10] Unde, probabil, L. Janin susţinuse reprezentaţii cinematografice (trimiterea ne aparţine).
[11] Arhivele primăriei Galaţi, dos. nr. 309/1896.
[12] Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

notă a aceluiaşi ziar: « Un public numeros e atras în fiecare seară la grădina Central de reprezentaţiunile cu *Cynématographe Lumière de Lyon*. Această distracţiune fiind foarte plăcută, atragem atenţia tuturor ca să nu piardă ocaziunea de a se duce să asiste la aceste reprezentaţiuni » [13].

În legătură cu proiecţiile de la grădina Central, un ultim anunţ se poate citi în *Galaţii* din 11 august: « Astă-seară şi mîine vor avea loc la grădina Central două reprezentaţii extraordinare de cinematograf, cu programe schimbate ».

Aceste prime proiecţii cinematografice în oraşele Brăila şi Galaţi vor fi urmate de manifestările frecvente ale cinematografului ambulant care vor evolua treptat în reprezentaţii cinematografice permanente, capabile să acopere cerinţele unei arte devenite în scurt timp şi o rentabilă industrie.

EMILIA ENACHE

CINEMATOGRAFUL LA FOCŞANI ÎN PERIOADA PREMERGĂTOARE PRIMULUI RĂZBOI MONDIAL *

În acelaşi număr în care ziarul *Opinia publică* din Focşani anunţa — pentru sfîrşitul lunii februarie 1902 — spectacolele Agathei Bîrsescu şi ale lui Constantin Nottara sînt consemnate şi primele reprezentaţii cinematografice depistate de noi în oraşul de la Milcov: « Berăria Azuga, La carul cu bere. În fiecare seară teatru de varietăţi. BIOGRAFUL AMERICAN. Succes colosal: *Asasinatul lui Max* (sic) *Kinley; Sosirea unui tren în Gara de Nord din Paris; Lupta şerpilor*; etc. Excelentă bere neagră şi albă, crenvurşti, gvarghel. Mîncări reci. Serviciu conştiincios. Intrarea liberă, preţuri modeste. Antreprenor M. V. Triller » [1]. Reclama aceasta, cu savurosul ei amestec gastronomico-cinematografic, este singura referinţă privitoare la proiecţiile cinematografice pe care, pînă la apariţia unor alte probe, sîntem obligaţi să le consemnăm ca fiind *primele* la Focşani. Nu este însă deloc exclus ca, tot acum, sau chiar în anii care trecuseră de la introducerea cinematografului în România, Focşanii, oraş cu o viaţă de spectacole destul de animată, localitate situată pe o arteră principală de comunicaţie rutieră şi feroviară, să mai fi fost vizitaţi şi de alte cinematografe, ori de demonstratorii diverselor tipuri de precinematograf. (Şi pentru această activitate, primele referinţe depistate datează tot din 1902, cînd, la Focşani, Hermann Kurz prezintă « în prăvălia D-lui G. Asfadurovici din Strada Mare a Unirii aparate automatice de *Mutoscop american* », iar Pierre Solomon instalează în Strada Mare a Unirii nr. 242 « un *Fotoplastic imperial* după modelul celui din Bucureşti, Iaşi, Brăila, Craiova, Ploieşti » [2].)

Berăria Azuga unde au loc spectacolele de « Biograf american » menţionate era în acea vreme doar unul dintre cele şapte « localuri cu spectacol » din Focşani, înscrise la primărie în 1902 cu « teatru de varietăţi », « café-concert », « café-şantan ». În fruntea tuturor se afla evident sala Lupescu, local de teatru « ridicat » [3] de un actor focşănean şi inaugurat în 1895. În sala Lupescu, dar şi în sălile de la hotelurile Regal, Bristol sau în sala Unirea (Ciurea) se perindă în anii 1896—1905 majoritatea trupelor teatrale aflate în turneu sau care fac stagiune la Focşani [4] şi tot aici au poposit probabil şi demonstratorii cinematografelor, atunci cînd nu purtau cu ei cortul ambulanţilor. Acestea sînt sălile care — aşa cum se întîmpla în mai toate oraşele —

[13] *Galaţii*, 8 august 1896.

* Toate documentele la care vom face referinţă se află în fondurile filialei judeţene Vrancea a Arhivelor statului. Toate periodicele menţionate în note al căror loc de apariţie nu este expres indicat au apărut la Focşani.

[1] *Opinia publică*, 3 februarie 1902.

[2] Autorizaţia 4 713/5 iulie 1902 şi 5 286/9 august 1902 în dos. 22/1902, Fond Primăria Focşani.

[3] Despre construcţia Teatrului Lupescu, N. Niculescu-Buzău notează în amintirile sale: « Lupescu fusese de toate, arhitect, inginer, antreprenor la această construcţie cam ciudată. Pusese să se facă săpături la marginea Grădinii Publice şi în acel subsol construise două rînduri de loji, un parter de 140 de locuri precum şi o galerie. Numai galeriile şi două cabine de deasupra scenei ajungeau peste nivelul pămîntului, restul era la subsol aşa că publicul cobora pe nişte trepte ca să ajungă la locuri. Lupescu îşi făcuse socoteala că, în felul acesta vara va fi răcoare în sală şi iarna nu va avea nevoie de lemne ». (N. Niculescu-Buzău, *Suveniruri teatrale*, Bucureşti, 1956, p. 58). Cum arăta localul la mai puţin de un an de la inaugurare, ne-o spune o gazetă din Focşani: « Avem şi noi un teatru, un templu al artei, dar e departe, tare departe de a corespunde titlului. Teatrul Lupescu e un beci întunecos, murdar, şi din zi în zi se aşteaptă ca galeria şi lojile de sus să cadă peste cele de jos. Eşti cuprins de dispreţ cînd intri într-însul ». (*Ecoul Vrancei*, 1 decembrie 1896). În anul 1900, localul este oferit comunei în speranţa că aceasta va face reparaţii capitale. În practică însă, are loc numai o închidere de scurtă durată a sălii necesară unor mici « cîrpeli ». În anii următori, administraţia comunală continuă să plătească ratele datorate foştilor proprietari şi închiriază mai departe sala trupelor aflate în turneu (vezi dos. 55/1900, 55/1902, 42/1903, 65/1904, Fond Primăria Focşani şi dos. 39/1900, Fond Prefectură Putna). Degradarea localului este progresivă, aşa că în 1904 redeschiderea sa e privită ca o « adevărată primejdie publică (*Ecoul Vrancei*, 1 ianuarie 1904), propunîndu-se ca unică soluţie rezonabilă demolarea. Această soluţie radicală este de altfel pusă în practică prin anul 1906 (cf. Al. Temciuc, *Actorul Lupescu*, în *Milcovul*, 31 ianuarie 1971).

[4] În sala Lupescu prezintă spectacole, în 1896, Aristizza Romanescu şi Nottara (cf. *Luceafărul*, 10 martie, 21 aprilie 1896); în 1898, trupa Al. P. Marinescu, care va reveni şi în anul următor (cf. *Ecoul Vrancei*, 3 decembrie 1898; 18 martie 1899); în 1899, trupa Leonescu şi trupa condusă de Mia Teodorescu (cf. *Conservatorul*, 11 octombrie 1899; *Presa*, 11 octombrie 1899); în 1902, trupa de operete Poenaru (cf. *Opinia publică*, 17, 26 martie); în 1903, trupa de operete Cristescu şi din nou trupa Leonescu (cf. *Ecoul Vrancei*, 16 octombrie 1903). La Bristol au loc în 1903 spectacolele trupei Burienescu (*Unirea*, 1 iunie 1903), în 1904 spectacolele trupei Radivici (*Unirea*, 2 mai, 6 iunie 1904), iar în

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

devin « vaduri » cinematografice tradiţionale, se transformă treptat în localuri de « berărie cu cinematograf » şi apoi în « cinematografe » exclusiv.

De la primul spectacol cinematografic consemnat de presa focşăneană în 1902 şi pînă în 1908, cînd referinţele privind cinematograful vor abunda, nu mai întîlnim decît o singură indicaţie referitoare la prezenţa acestuia în localitate. Este vorba de o notă polemică publicată în 1904 de către ziarul *Unirea*; aceasta înregistrează activitatea, în acel moment, a « splendidului cinematograf al domnului Oscar Gierke, aşezat în Piaţa Independenţei lîngă biserica catedrală » [5]. Pînă în 1908, nici publicaţiile anuale ale primăriei privind taxele pe spectacol, nici reclamele publicate în presă, nici documentele de arhivă şi nici măcar afişul circurilor care vizitează oraşul nu mai consemnează prezenţa cinematografului la Focşani.

1908—UN AN CINEMATOGRAFIC BOGAT

Abia în ianuarie 1908, autorizaţia care i se da lui E. Braun menţionează instalarea în strada Ştefan cel Mare a unui « cinematograf pentru a da reprezentaţiuni serale » [6].

În primăvara 1908, întîlnim primul document care leagă numele hotelului Regal din Focşani de activităţile cinematografice. La 23 mai, « Corneliu Ionescu, reprezentantul firmei « Pathé-frères» din Paris, voind a instala în grădina sucursala « Regal » un *cinematograph*, şi avînd necesitatea de lumină electrică », cere primăriei permisiunea de a face o instalaţie provizorie pînă la grădina « Regal », prin strada Concordia şi Ştefan cel Mare[7]. Tot în grădina sucursalei « Regal », proprietarul acesteia, Hermann Steiner, cere la 23 iulie 1908 autorizaţia de « a instala o locomobilă, pentru transmiterea electricităţii la un *cinematograf* instalat aci ». Autorizaţia [8] menţionează că « locomobila va fi instalată în curtea caselor foste Dascalov din str. Sf. Dumitru, pentru trimiterea curentului electric la cinematograful ce se va instala în grădina sucursalei Regal pentru timp de 30 de zile [...] Domnul Steiner urmînd a păzi ca în tot timpul cît va avea şi funcţiona acest cinematograf să nu se întîmple accidente ». Acelaşi H. Steiner cere la 12 august 1908 primăriei să i se permită « a da două serbări cinematografice în Grădina Publică în serile de sîmbătă şi duminică 16 şi 17 crt.... pentru folosul şi ajutorul deschiderii infirmeriei comunale ». Că reprezentaţiile au avut loc, ne-o confirmă o notă de pe verso-ul cererii care indică beneficiul realizat — 1 110 lei — care « s-a împărţit între primărie şi d. Steiner în părţi egale ».

La 22 august 1908, Franz Scheeberger « vrînd a da două reprezentaţiuni de cinematograf în localul sucursalei « Regal », din str. Mare a Unirii », cere şi obţine autorizaţia primăriei [9]. În fine, la 16 octombrie acelaşi an, H. Steiner cere autorizaţia necesară pentru reprezentaţiuni de cinematograf ce « vom da în sala sucursalei « Regal » cu începere de la 1 noiembrie 1908 pînă la 10 ianuarie 1909 ». Totodată cere permisiunea « a aşeza o locomobilă mică în grădina sucursalei pentru lumina ce necesită cinematograful » [10].

CINEMATOGRAFELE STABILE: CINEMATOGRAFELE ÎN BERĂRIE (1909)

Şirul acesta de cereri şi autorizaţii, datînd toate din acelaşi an, ne face să credem că pentru început sala Regal este numai gazda primitoare a unor reprezentaţii cinematografice temporare prezentate de diverşi demonstratori. De abia după această etapă, şi după verificarea randamentului unei asemenea antreprize, Hermann Steiner, cel care va deveni patronul unui cinematograf ce va funcţiona în Focşani timp de mai bine de patru decenii, se va angaja integral în această afacere. Că a fost aşa ne confirmă şi Raşela Steiner (n. 1888), soţia lui H. Steiner. Ea îşi aminteşte că în anul căsătoriei — 1909 —, după ce soţul urmărise cîteva spectacole de cinema, « a cerut direct din Franţa relaţii şi a comandat aparat pentru berăria sa « Regal ». Totodată i s-a trimis şi un operator, de origine polonez, Roznowski » (aici apare clar că tranşarea afacerii s-a făcut totuşi cu filiala bucureşteană Pathé care putea trimite şi aparatul şi operatorul — *n.n.*). « La început — îşi aminteşte R. Steiner — obişnuiţii berăriei priveau cu oarecare neîncredere reprezentaţiile de cinema, şi de multe ori trebuia « mimată » animaţia în local — chiar cu personalul sau cu membri de familie ai patronului — pentru a-i atrage pe trecători. Reprezentaţiile aveau loc seara şi se îmbinau cu consumaţia curentă a berăriei. Tot atunci s-a pus şi o taxă de intrare de 25 de bani ».

În anul 1909, cinematograful lui Steiner pare a căpăta un caracter stabil. Apariţia frecventă în presă a reclamei e un simptom: « Grădina sucursala « Regal » — cinema teatru « Pathé frères » Paris. În fiecare seară mari reprezentaţiuni de cinematograf. La fiecare trei zile program schimbat, Marţi 9 iunie program schimbat. Mecanic electrician şi demonstrator: G. Roznowski. Duminică 7 iunie ora 5 pm. în sala sucursalei mare matineu. Preţurile

1905, trupa Hagiescu şi trupa Teatrului Naţional din Iaşi (cf. *Ecoul Vrancei*, 10 martie, 2 iunie 1905). Sala Ciurea se specializase îndeosebi în concerte, dar aici au loc în 1903 şi spectacole ale trupei de operetă Poenaru (*Opinia publică*, 3 martie 1902; *Unirea*, 24 aprilie 1903; *Ecoul Vrancei*, 4 decembrie 1903; 15 februarie 1904; 10 martie 1905). La Regal, în 1903, dau spectacole trupa de operete Niculescu-Buzău şi trupa Poenaru (cf. *Unirea*, 25 septembrie, 16 noiembrie 1903; *Ecoul Vrancei*, 12 noiembrie 1903).

[5] *Unirea*, 7 martie 1904.

[6] Autorizaţia nr. 4/2 ianuarie 1908 în dos. 46/1908, Fond Primăria Focşani.

[7] În dos. 46/1908, Fond Primăria Focşani.

[8] Autorizaţia 4 989/26 iulie 1908, în dos. 46/1908, Fond Primăria Focşani.

[9] Autorizaţia 5 555/23 august 1908, în dos. 46/1908, Fond Primăria Focşani.

[10] Autorizaţia 6 557/19 octombrie 1908, în dos. 46/1908, Fond Primăria Focşani.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

reduse. Reprezentaţiunile vor urma în fiecare seară şi în timp de ploaie grădina fiind bine acoperită. Antreprenor: H. Steiner. Sucursala « Pathé-frères » Paris » [11]. O altă reclamă mai simplă oferă şi cîteva detalii asupra funcţionării aceluiaşi cinematograf: «Grădina sucursală «Regal», cinema teatrul « Pathé-frères », în fiecare seară mari reprezentaţiuni. La fiecare trei zile program schimbat. Pentru prima oară cinematograful cu începere de astăzi va reproduce pe pînză cîte o piesă teatrală. Pentru aceste trei zile se va juca *Frica* (Die Angst). Scopul de a înlocui teatrul prin cinematograf se realizează din ce în ce mai mult şi aceasta o dovedeşte redarea piesei pe pînză precum şi interpretarea incorabilă [ireproşabilă? — *n.n.*]. Programul pentru aceste trei zile cuprinde pe lîngă acest film şi un mare număr de scene comice, dramatice şi natură. Preţurile fiind mici, ar fi de cuviinţă ca toţi să viziteze cinematograful şi să nu scape din vedere a lăsa vreo serie nevăzută. Pentru aceasta am angajat cu începere de astăzi cîte două mari reprezentaţiuni serale. Prima reprezentaţiune la ora 9,30 fix, a doua la 11 noaptea. Cu începere de astăzi, locurile fiind numerotate se poate opri din vreme locuri şi bilete care se vînd toată ziua în sala hotelului « Regal ». Antreprenor H. Steiner. Sucursala « Pathé-frères » Paris » [12].

În decembrie reclama se face pentru « Sala Regal — Cinematograf Pathé », ceea ce indică funcţionarea cinematografului pe timp de iarnă în localul principal al hotelului, în berăria « Regal ».

În acelaşi an, 1909, se deschide la Focşani cel de-al doilea cinematograf permanent, şi el născut ca cinematograf-berărie, şi el cu o îndelungată activitate, pînă prin anii '30. Autorizaţia eliberată de primărie cu nr. 5 131/9 octombrie 1909, pe numele lui Anton Pollatos, « permite numitului ca în localul ce posedă în strada I. C. Brătianu (Gării), colţ cu Piaţa Domnească, să deschidă o berărie şi să instaleze *un cinematograf* pentru reprezentare de tablouri pentru distracţia publicului cu obligaţiunea a se conforma regulelor şi regulamentelor comunale » [13]. În legătură cu acest cinematograf, apare pentru prima dată menţionată, într-o corespondenţă oficială, încasarea « taxelor legale cuvenite comunei pentru reprezentaţii de cinematograf » [14].

În iarna anului 1909, E. Braun, revenit la Focşani, cere permisiunea « de a instala o panoramă şi un cinematograf pe locul din strada Ştefan cel Mare, închiriat de la domnul V. Lupu ». Referatul serviciului tehnic, însuşit de autoritatea comunală, este negativ, specificînd că « reprezentaţiile de cinematograf în budă de pînză nefiind higienice în timp de iarnă din cauza frigului sîntem de părere să nu se admită cererea ». Referatul acesta ne face să bănuim intervenţia ocultă a cinematografelor locale care vedeau o concurenţă copleşitoare în prezenţa cinematografului lui Braun; că e aşa ne-o dovedeşte faptul că revenirea pe care o face E. Braun peste o zi cu o cerere *doar* pentru « muzeu şi panoramă » capătă imediat aprobarea primăriei [15].

CINEMATOGRAFELE FOCŞĂNENE ÎN ANII 1910—1916

În anul 1910, continuă să funcţioneze cele două cinematografe menţionate: cinema Regal Pathé-frères, la hotel Regal (uneori cu indicaţia „sucursala « Regal »") şi teatru Pathé-frères, cinema Volta, în salonul berăriei Universale [16]. În vară, şi cinematograful lui Anton Pollatos îşi deschide o grădină de vară pe un loc apropiat berăriei, în piaţa Independenţei [17].

La începutul anului, luase fiinţă cel de-al treilea cinematograf stabil din Focşani, în berăria lui Napoleon Romanos în strada Mare a Unirii nr. 171. Şi acesta, ca şi celelalte două cinematografe mai vechi, capătă separat autorizaţia necesară instalării unui motor pentru iluminare şi producerea curentului necesar aparatului de proiecţie şi separat pentru funcţionarea cinematografului ca local de spectacole [18]. Prezenţa a trei cinematografe în acelaşi oraş creează şi ostilităţi al căror ecou va răzbate şi în presa locală [19].

Pentru anii 1911—1916, sursele arhivistice şi de presă indică funcţionarea permanentă a aceloraşi trei cinematografe: Regal (Steiner), Volta (Pollatos), Napoleon (Romanos), aducînd doar detalii de funcţionare şi note de culoare specifică [20]. Aceasta pare să fi rămas situaţia pînă la intrarea României în război.

[11] *Raţiunea*, 7 iunie 1909.

[12] *Raţiunea*, 14 iunie 1909.

[13] În dos. 41/1909, Fond Primăria Focşani.

[14] În dos. 41/1909, notificare către casierul comunei, la 9 octombrie 1909.

[15] În dos. 52/1909, Fond Primăria Focşani.

[16] Reclamele acestui cinematograf apar în *Ecoul Putnei* (la 26 septembrie şi 3 octombrie 1910), *Independenţa Putnei* (la 1 septembrie 1910) şi *Raţiunea* (la 7 noiembrie 1910).

[17] Cf. autorizaţia 3 162/10 iunie 1910 în dos. 63/1910, Fond Primăria Focşani.

[18] Cf. autorizaţia 770/12 februarie 1910 în dos. 63/1910, Fond Primăria Focşani.

[19] Sub titlul *Teatru, cinematograf românesc şi berărie românească*, ziarul de orientare antisemită *Sentinela* salută la 6 ianuarie 1910 deschiderea « berăriei Universale cu teatru şi cinematograf », atacîndu-l cu acest prilej pe Steiner, care « ţinea la discreţia sa toate distracţiile pe care le monopolizase de la dărîmarea teatrului ». Acelaşi ziar, la 9 mai 1910, denunţă o « maşinaţiune » a concurenţei care, urmărind ruinarea lui A. Pollatos, a ridicat artificial, în timpul licitaţiei, suma necesară pentru adjudecarea locului destinat grădinii de vară. Polemica la acelaşi nivel se îndreaptă şi împotriva lui Napoleon Romanos. Astfel *Ecoul Putnei* din 26 octombrie 1910 publică o notă cu titlul *Prea multă toleranţă pentru tripoul-club Napoleon Romanos*.

[20] Reclamele cinematografului Regal-Pathé Frères continuă să apară în *Raţiunea* (la 6, 14, 21 august, 11 septembrie 1911); tot în această gazetă (6, 14 august, 11 septembrie 1911), dar şi în *Curierul Focşanilor* (24 iulie 1911), apare reclama cinematografului Volta din sala Berăriei Universale. Cinematograful Napoleon îşi publică reclama în ziarul *Sentinela* (17 septembrie 1911). În 1913, la terasa Napoleon prezintă, de la 24 ianuarie la 15 martie 1913, spectacole « Circul şi *cinematograful* » lui Anton Krateyl (autorizaţia 288/23 ianuarie 1913, în dos. 71/1913, Fond Primăria Focşani). N. Romanos nu renunţase totuşi la activitatea cinematografică; el cere în august 1913 o nouă autorizaţie « urmînd a continua reprezentaţiile de cinematograf la terasa din strada Teatrului pînă în vara anului viitor, 1914 » (dos. 71/1913, Fond Primărie). În septembrie, reclama anunţa: « Terasa Napoleon, cinematograf cu filmele cele mai

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

O SALĂ DE TEATRU DEMNĂ DE ACEST NUME: TEATRUL PASTIA (1908–1916). TENTATIVE DE CONCESIONARE A SĂLII PENTRU CINEMATOGRAF ŞI PRIMELE PROIECŢII (1915)

Încă la 21 aprilie 1896, la nici un an de la inaugurarea sălii Lupescu, relevînd necesitatea unui *adevărat* teatru în Focşani, ziarul *Luceafărul* subliniază importanţa unui local în care spectacolele să se desfăşoare în condiţii adecvate, un local care, aflat sub oblăduirea autorităţilor, să poată găzdui cele mai pretenţioase spectacole şi care, avînd asigurată o bază materială prin subvenţie comunală, să poată desfăşura o activitate continuă, permiţînd totodată înjghebarea unei trupe locale. Avatarurile teatrului Lupescu, pe care le-am relatat mai înainte — cumpărarea lui de către primărie în stadiul înaintat de degradare în care se afla şi apoi demolarea lui — au adus mereu în discuţie necesitatea unui teatru local. « Spre a ne putea şi noi făli cu o astfel de instituţie se impune clădirea unui teatru. Cine va face asta? Vom vedea! », scrie cu vădit subtext o altă gazetă locală [21]. Peste cîţiva ani, situaţia existentă îşi găseşte din nou ecou în presă. Sub titlul *Necesitatea unui teatru în Focşani*, problema e reluată de un alt ziar [22]: « Din cauza stării teatrului, artiştii care vin în Focşani sînt nevoiţi să dea spectacole prin sălile hotelelor « Regal », « Bristol », « Ciurea ». Se simte necesitatea unei adevărate săli chiar dacă cele de la hotele s-au mărit ». Abia în februarie 1908, printr-o generoasă donaţie, maiorul Gh. Pastia face ca dezideratul unui teatru adevărat să devină o posibilitate reală. Donaţia o dată acceptată de comună, în martie 1908 se instituie o comisie de concurs pentru proiectul viitorului teatru din care fac parte printre alţii arh. Ion Mincu şi Constantin Nottara. Fără ca, aşa cum s-a întîmplat în atîtea alte ocazii, tărăgănarea sau interesele politice să îngroape iniţiativa, după două concursuri succesive, în anul următor, se acceptă proiectul arhitectului C. Ciugolea, iar la 11 octombrie 1909 se pune piatra fundamentală la noua clădire a teatrului [23].

Lucrările continuă în ritm susţinut în anii 1910 şi 1911 [24], ajungîndu-se la o recepţie provizorie şi la lucrări de finisaje în noiembrie 1911 [25]. Recepţia definitivă a teatrului, local demn de acest nume, construit fără zgîrcenie şi cu deplina cunoaştere a celor mai bune realizări în acest domeniu atît la noi, cît şi în străinătate, se face în 1913, inaugurarea avînd loc la 22 noiembrie acelaşi an [26].

Existenţa unui asemenea local era firesc să atragă interesul cinematografiştilor, dar nu numai al lor, ci chiar al autorităţilor comunale, obligate la cheltuieli de întreţinere destul de ridicate, pe care reprezentaţiile teatrelor în turneu şi beneficiul oferit de acestea nu le puteau acoperi. La numai un an de la inaugurarea teatrului, primarul oraşului însărcinează pe administratorul teatrului să tatoneze posibilităţile « instalării cinematografului în teatrul comunal ». Acesta înaintează primarului la 4 noiembrie 1914 o scrisoare a casei Pathé-frères din Bucureşti, ce i-a fost adresată, ca urmare a convorbirilor purtate anterior la Focşani cu delegatul casei: « Avem onoarea a vă înştiinţa că noi nu facem afaceri de tovărăşie, ci vă recomandăm foarte călduros a căuta să faceţi o combinaţie cu d. H. Steiner vechiul nostru client de acolo, care sîntem siguri că va putea oferi toate avantajele posibile. În cît ne priveşte, sîntem cu plăcere dispuşi a vă servi cu filme de închiriere, asigurîndu-vă că în vederea frumosului dvs. local şi al scopului instructiv ce urmăriţi, vom căuta a vă satisface deplin trimiţîndu-vă filme din cele mai alese şi variate » [27]. În anexă se află oferta lui H. Steiner din 5 noiembrie 1914 care detaliază condiţiile sale [28]. Primarul deleagă pentru a referi o comisie formată din ajutorul de primar, inginerul oraşului şi administratorul teatrului, « însărcinaţi de a studia chestiunea unui cinematograf în teatrul comunal » şi a-şi da avizul. Aceştia scriu: « teatrele mari din străinătate, recunoscînd importanţa şi utilitatea educativă a cinematografelor, s-au grăbit a face instalaţiuni cinemato-

picante de la renumita casă Pathé-Frères (cf. *Raţiunea*, 1 septembrie 1913). În 1914, în « Tabelul stabilimentelor publice existente în oraşul Focşani » (cf. dos. 31/1914, Fond Primăria Focşani), la rubrica « teatre, cinematografe şi alte săli de spectacol », sînt menţionate: *cinema hotel Regal*, proprietar H. Steiner, str. I. C. Brătianu 60, înfiinţat în anul 1910, martie 20; *sucursala Regal*, proprietar H. Steiner, str. Mare a Unirii 142, *vara cinematograf* în grădină, iarna nunţi şi baluri, înfiinţat la 10 mai 1910; *cinematograful Volta*, proprietar Anton Pollatos, str. I. C. Brătianu 65, înfiinţat la 25 octombrie 1910 şi *cinematograful terasa Napoleon*, antreprenor Anton Pollatos, str. Teatrului 6, înfiinţat la 10 mai 1911. De observat că terasa Napoleon trecuse în antrepriza lui A. Pollatos şi că datele de înfiinţare a cinematografelor sînt contrazise (în cel puţin trei cazuri din patru) de realitatea funcţionării lor înainte de 1910. O reclamă a berăriei Pollatos publicată de ziarul *Raţiunea* din 1 iunie 1914 prezintă astfel localul: « cea mai curată şi mai bună bere, cel mai higienic local, cel mai prompt serviciu, cea mai vie lumină, şuncă de Praga, schweitzer, unt de Dorna, ţîri, sardele de Lissa şi altele. Deosebit de acestea, localul mai are şi un CINEMATOGRAF ale cărui filme de o extraordinară frumuseţe culeg cu fiecare reprezentaţie aplauzele mulţimii ». O ultimă reclamă din 1916 (în *Raţiunea*, 16 aprilie 1916) menţionează funcţionarea cinematografelor Terasa, Regal şi Lux (probabil Volta?).

[21] *Ecoul Vrancei*, 1 decembrie 1896.

[22] *Poporul*, 7 iunie 1904.

[23] Vezi dos. 61, 62, 63/1908, Fond Primăria Focşani şi articole publicate în *Aurora* (23 martie 1908), *Conservatorul Putnei* (20, 27 ianuarie, 9 martie, 25 mai 1908; 8 noiembrie 1909) şi *Raţiunea* (9 august 1909).

[24] Vezi dos. 65/1909 şi dos. 93, 94, 95/1910, Fond Primăria Focşani.

[25] Vezi dos. 81/1911, Fond Primăria Focşani.

[26] Vezi dos. 78, 79/1913, Fond Primăria Focşani.

[27] În dos. 89/1914, Fond Primăria Focşani.

[28] « Subsemnatul mă oblig a face pe spezele mele instalarea aparatului de cinematograf şi a da filmele necesare, selecte, la înălţimea instituţiei în care funcţionează. De asemenea demonstrator, doi controlori, pianist şi viorist, precum şi afişele şi afişajul le voi procura cu spezele mele. Reprezentaţiunile cinematografice vor avea loc în zilele în care nu sînt reprezentaţiuni teatrale, condiţionat ca onor Primăria să mă anunţe cu trei zile înainte pentru orice reprezentaţie ce urmează a se da. Drept chirie pentru teatru ofer 40% din încasările brute. Privind pe onor Primăria luminatul, încălzitul şi energia electrică pentru aparate, precum şi taxa serală de lei 5. În privinţa modului de percepere a cotei de 40%, se va face serii de bilete cu preţuri fixate de comun acord, serii ce se vor sigila şi numerota de onor Primărie, vărsarea urmînd a se face după fiecare reprezentaţie ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

grafice în ele, dîndu-se reprezentaţiuni atunci cînd stagiunile de operă, operetă sau comedie sînt închise. Aceeaşi utilitate şi importanţă educativă se poate recunoaşte şi pentru teatrul comunal local, fiind de părere a se admite în principiu instalarea unui cinematograf. Din punct de vedere economic şi financiar motivele expuse mai jos argumentează şi mai mult în favoarea acestei idei (...). În ceea ce priveşte concesiunea instalării cinematografului, trebuie de avut în vedere acel concesionar care reprezintă case de filme cu reputaţie şi serioase, atît prin calitatea actorilor, cît şi prin subiectele filmelor ce le reprezintă. De aceea sîntem de părere întrucît nu este o altă ofertă care să îndeplinească condiţiile arătate mai sus să se aprobe oferta domnului H. Steiner, reprezentantul casei « Pathé-frères », fiind cunoscută respectabilitatea mondială a acestei case » [29]. Luînd în discuţie problema la 1 decembrie 1914 şi la 27 februarie 1915, Consiliul comunal nu ia o decizie definitivă, amînînd-o pentru « deschiderea viitoarei stagiuni » [30]. Deşi, după cum am văzut, concesionarea sălii teatrului pentru cinematograf nu depăşise faza unor tatonări, ocazia a surîs şi altora decît lui H. Steiner şi firmei Pathé. Astfel, la 16 noiembrie 1914, G. Chirică şi C. Grigorescu depun şi ei la primărie o ofertă [31] în care menţionează: « Subsemnaţii avînd informaţiuni că onoratul consiliu comunal al acestui oraş ar avea dorinţa de a înfiinţa, în sala teatrului comunal « Maior Pastia », reprezentaţii de cinematograf, aceasta în zilele în care nu se dau reprezentaţii teatrale, subsemnaţii posedînd aparatul « Pathé-frères » Mo Englais (modèle anglais — *n.n.*), în stare nouă, superior tuturor aparatelor din acest oraş, ne permitem respectuos a propune dv. că ne însărcinăm a conveni cu onor Primăria pentru această concesiune în condiţii care să fie avantajoase tuturor ». La 15 decembrie (evident în cunoştinţă de cauză cu oferta Steiner-Pathé), G. Chirică şi C. Grigorescu revin supralicitînd. Pe lîngă faptul că se obligă « a avea întotdeauna la dispoziţia publicului cele mai superioare filme, avînd pentru aceasta oferte de la casele « Léon Gaumont » şi « Proiector » din Bucureşti, cu care ne găsim actualmente în tratative », solicitanţii se obligă a da comunei garanţie « fie în numerar, fie sub orice formă »... « şi în plus la toate condiţiile de mai sus acceptăm *oricare altele*; cu alte cuvinte, vom primi condiţii superioare tuturor celor ce eventual ar pune alţi amatori ». În încheiere, ofertanţii apelează şi la argumentul patriotic: « Sperăm domnule Primar că dvs. ca întotdeauna aţi dat dovadă de un patriotism cald, de sentimente înalte de naţionalism, ne veţi preferi ca români ». Deşi, după cum am văzut, problema spectacolelor cinematografice la teatrul Pastia fusese amînată pentru toamna anului 1915, totuşi, în chiar primele luni ale anului au loc primele proiecţii cinematografice în elegantul teatru focşănean. Se cere subliniat aici că această întîlnire dintre teatru şi cinematograf are loc sub auspicii culturale de cea mai serioasă ţinută, aceleaşi care făcuseră ca filmul *Eminescu — Veronica — Creangă* să fie prezentat în acelaşi an şi în sala Ateneului Român din Bucureşti [32]. La 2 martie 1915, Octav Minar, secretarul comitetului « Eminescu » de la Iaşi roagă primăria să-i acorde sala teatrului « pentru un festival Eminescu în seara de 23 martie a.c., dîndu-ne învoirea de a instala un aparat cinematografic pentru a reprezenta filmul *Eminescu — Creangă* ». La 10 martie, consiliul comunal, examinînd cererea domnului Octav Minar « admite în mod provizoriu instalarea cinematografului în teatrul comunal pentru ziua de 23 martie ». În comunicarea ce i se face lui Minar, se precizează acordul comunei, precum şi condiţia de a acorda acesteia 25% din beneficii şi de a se prezenta o a doua reprezentaţie în folosul săracilor din Focşani, în ziua de 26 martie, din care se vor defalca doar cheltuielile de reprezentaţie [33].

Abia la 25 martie, după desfăşurarea celor două proiecţii de la teatrul Pastia despre care Minar susţine că « au avut o deplină reuşită morală, dar că pierderile materiale sînt de două ori mai mari ca încasările », se arată în clar şi cel de-al doilea scop, « acela de a fi o încercare înaintea propunerii ce vă facem azi pentru o concesionare a teatrului ». Într-o ofertă alăturată, purtînd aceeaşi dată, « Octav Minar, publicist şi reprezentant literar al casei « Pathé-frères » şi Hermann Steiner, concesionarul acestei case în Focşani, după reprezentaţiile organizate în zilele de Paşti, reprezentaţii date cu titlul de încercare [...] dorim ca pentru seziunea de iarnă (septembrie-aprilie) să facem o instalaţiune definitivă dacă comuna doreşte să ne concesioneze sala ». Oferta reia vechile condiţii puse de Steiner adăugînd doar menţiunea că « programele vor fi alcătuite astfel încît să fie demne de acest templu de cultură ». La 3 iulie 1915, consiliul comunal răspunde limpede şi cu aer definitiv ofertei: « avînd în vedere că o asemenea instalaţiune este dăunătoare bunului mers al acestei instituţii decidem: respingem oferta » [34]. Pentru anii următori, pînă la sfîrşitul

[29] Referatul demonstrează în continuare cu cifre că bugetul actualmente deficitar ar înregistra un excedent de circa 14 000 lei anual în ipoteza acceptării propunerii casei « Pathé » de a prezenta 200 de reprezentaţii anual cu 200 lei încasări medii, din care teatrului i-ar reveni 40%. Apoi, avînd în vedere consecinţele posibile, referatul continuă: « Se pune ipoteza uzurii mobilierului şi deci a schimbării pluşului celor 330 scaune la 5 ani sau chiar a înlocuirii a 50% din mobilier şi tot ar fi un excedent mai ales că acesta oricum trebuie preschimbat la 10 ani, chiar şi fără reprezentaţii cinematografice ».

[30] Decizia Consiliului comunal, nr. 39/1 decembrie 1914 şi procesul-verbal al Consiliului comunal, nr. 10/27 februarie 1915, ambele în dos. 89/1914, Fond Primăria Focşani.

[31] În dos. 89/1914, Fond Primăria Focşani.

[32] În legătură cu proiecţia din 31 ianuarie 1915 la Ateneul Român, vezi şi gazetele bucureştene *Dimineaţa*, 31 ianuarie, 1 februarie 1915, şi *Viitorul*, 4 februarie 1915.

[33] În dos. 90/1915, Fond Primăria Focşani.

[34] Procesul-verbal al Consiliului comunal, nr. 17/3 iulie 1915 în dos. 90/1915, Fond Primăria Focşani.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

războiului nu avem alte ştiri despre încercări — sau reuşite — de a se prezenta în sala teatrului Pastia spectacole de cinematograf. Dar după cum vom vedea, poziţia categorică a consiliului comunal va fi totuşi de scurtă durată [35].

REPERTORIUL CINEMATOGRAFELOR DIN FOCŞANI (REPERE 1909—1916). FILME ROMÂNEŞTI ÎN REPERTORIUL CINEMATOGRAFIC LOCAL (1911—1916)

Indicaţii privind repertoriul cinematografelor din Focşani sînt destul de rare, le întîlnim uneori doar în paginile ziarului *Raţiunea*. Pentru anul 1909, ştim că, printre altele, cinematograful Regal a prezentat: « *Profesorul şcoalei*, comedie dramatică, *Aloisa şi poetul*, piesă feeric colorată, de artă, interpretată de artiştii teatrelor franceze », « *Bleriot la Viena*, actualitate », « *Giandarmul*, dramă »[36]. Pentru 1910, la acelaşi cinematograf, întîlnim anunţul unui singur titlu: *Estera* [37], după cum tot un singur titlu întîlnim în anul 1911: *Zigomar* [38].

Abia în 1916, din ziarul *Naţiunea*, putem afla cum arăta repertoriul unei săptămîni la cele trei cinematografe locale: la cinema Teresa: *Scarabeo sau Bandiţii Londrei*, la Regal: *Mărturia dragostei* cu Fern Andra, la Lux: *Aventurile lui Sherlock Holmes* [39].

Prima menţiune a unor filme româneşti, depistată în presa din Focşani, se referă la un capitol încă nedeplin clarificat al istoriei cinematografului nostru, la acel prim film (probabil neterminat) *Războiul Independenţei*. La 6 şi 14 august 1911, la rubrica *Curierul spectacolelor*, ziarul *Raţiunea* anunţă: « Cinema « Pathé-frères » din oraşul nostru dă reprezentaţii regulate. În curînd *Marile manevre regale din 1911* şi *Războiul pentru Neatîrnare* »; la 21 august, aceeaşi publicaţie aduce interesante precizări: « Onor domnul ministru de război a dat autorizaţia să se reprezinte la cinematograf scenele din războiul pentru independenţa ţării, punînd la dispoziţie trupele necesare formării de piese trebuincioase acestui scop. Ştiu că reprezentarea unor astfel de piese va produce venituri foarte frumoase întreprinzătorilor care vor cutreiera întreaga ţară. De aceea îmi permit a propune, rugînd călduros pe domnul Ministru de război să pună o taxă de 10% pe toate veniturile reprezentaţiilor cinematografice de acest fel din care să se formeze un fond mare pe lîngă Casa dotaţiei oastei, din venitul căruia să se îngrijească toţi veteranii bătrîni ».

Ideea aceasta este reluată peste un an şi mai bine după ce la Bucureşti avusese loc premiera celui de-al doilea film *Războiul Independenţei* realizat de această dată de « Filmul de artă Leon Popescu ». La 21 octombrie 1919 ziarul *Raţiunea* scrie: « Cetind în ziare că « Societatea cinematografelor » încasează şi va încasa încă mult timp sume destul de mari cu piesa *Războiul Independenţei*, m-am întrebat şi am luat imediat informaţii că nu oferă nici o redevenţă onor Ministrului de război pentru autorizaţiunea dată. De aceea îmi voi permite a propune să se pună o taxă de 25% pe această piesă, fiind prea suficient « Societăţii cinematografelor » 75%. Iar suma ce se va aduna să se verse onor Ministerului de Război sau la Casa oastei făcîndu-se un mare fond din care să se înfiinţeze trei orfelinate la Craiova, Buzău şi Iaşi ». Tot în legătură cu *Războiul Independenţei*, aflăm, legat de prezentarea filmului la Focşani, două telegrame[40]. Cea dintîi, din 1 ianuarie 1913, trimisă de Direcţiunea generală a teatrelor, menţionează că: « Filmul independenţei, *Războiul 1877*, scutit de taxa 5% »; cea de-a doua, datată 2 ianuarie 1913, cuprinde următoarele: « Primind reclamaţiuni verbale din partea domnului Leon Popescu, proprietarul filmului *Războiul Independenţei*, cum că este oprită reprezentaţia cinematografică în acel oraş, vă rog să i se dea permisiunea, avînd autorizaţiunea atît a ministerului nostru cît şi a Ministerului Cultelor şi Teatrul Naţional, pentru reprezentarea în toată ţara cît şi pentru scutirea taxei 5% ».

Printre filmele anunţate la 1 iunie 1914 de ziarul *Raţiunea*, se află, cu menţiunea « în curînd la cinematograful „Volta" », şi *Vizita ţarului la Constanţa*.

Un ultim film românesc ce pare a fi fost reprezentat la Focşani înainte de primul război mondial este « Filmul istoric *Din campania anului 1913* », pe care, la 17 iunie 1915, Societatea « Familia luptătorilor » îl anunţă la terasa Napoleon [41].

BUJOR T. RÎPEANU

[35] Imediat după război, pentru o bună bucată de vreme şi uneori acaparînd localul, cinematograful va fi mereu prezent în sala teatrului « Pastia ».
[36] *Raţiunea*, 6 decembrie 1909.
[37] *Raţiunea*, 7 noiembrie 1910.
[38] *Raţiunea*, 11 septembrie 1911.
[39] *Naţiunea*, 10 aprilie 1916.
[40] În dos. 81/1912, Fond Primăria Focşani.
[41] Cererea de autorizaţie în dos. 60/1915, Fond Primăria Focşani.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ETAPE ÎN DEZVOLTAREA FENOMENULUI CINEMATOGRAFIC ÎN ORAŞUL DROBETA TURNU-SEVERIN ÎN EPOCA FILMULUI MUT (1897-1929)

La începutul anului 1897, poate chiar puţin mai înainte [1], cinematograful poposeşte pentru prima oară în Turnu-Severin. Port dunărean, situat foarte aproape de graniţa apuseană a ţării, capitala judeţului Mehedinţi înregistrează în ultimii ani ai veacului trecut o oarecare dezvoltare economică, ceea ce explică întrucîtva şi apariţia timpurie (comparativ cu alte oraşe de dimensiune medie ale ţării) a proiecţiilor de filme. « Noua invenţiune a lui Edison, cinematograful, care arată fotografii vii cu mişcări naturale, se póte vedea în orice zi pentru ómenii mari cu 50 bani, pentru copiii mici cu 25 bani, în casele d-lui C. V. Maneca, vis à vis de Hotel Polihronie » [2]. Astfel glăsuia cea dintîi informaţie referitoare la cinematograf furnizată de presa severineană. Cel mai interesant amănunt [3] îl constituie aici menţionarea expresă în cuprinsul textului a numelui lui Edison. Evident că ar putea fi vorba doar de o simplă formulă de reclamă, « noua invenţiune » să fi aparţinut în realitate altcuiva. Dar tot atît de plauzibilă ni se pare ipoteza ca respectivul aparat să fi fost unul din cele şase duzini de vitascoape Edison, vîndute pînă atunci de Raff şi Gammon în întreaga lume [4].

Se ştie că înainte de premiera newyorkeză de la 18 iunie 1896 a cinematografului Lumière, avuseseră loc — începînd cu data de 22 aprilie 1896 — reprezentaţii cu vitascopul Edison, model Armat, în sala Koster and Bial's Music Hall din Strada 34-a West Broadway. Succesul filmelor proiectate la vitascop a fost mare, toată lumea apreciind faptul că acum « imaginile pot da iluzia naturii vivante » [5]. Nu vor trece însă nici două luni şi cinematograful fraţilor Lumière va detrona definitiv vitascopul. Acesta va mai încerca zadarnic să supravieţuiască pe alte meleaguri, din ce în ce mai depărtate, unde căuta mereu să ajungă înaintea invenţiei franceze. Printre oraşele vizitate în această cursă contra cronometru nu este exclus să se fi numărat şi Turnu-Severinul.

★

După citatele manifestări cinematografice severinene nu mai aflăm în arhivele judeţului Mehedinţi şi în presa locală nimic despre viitoarea « artă a 7-a» pînă în anul 1904. În vara acestui an, soseşte în Turnu-Severin, venind de la Craiova, un cinematografist pe nume Nicolae Michăilescu, care solicită primăriei (la data de 17 iulie) autorizaţia de « a da o serie de reprezentaţiuni theatrale de kinematograf la Hotel Regal din acest oraş » [6]. Sala hotelului Regal (mai există şi astăzi, funcţionînd sub denumirea de Cinema Flacăra) va rămîne ani de-a rîndul principalul lăcaş de desfăşurare a diferitelor spectacole permanente sau ocazionale. Lui N. Michăilescu îi urmează un oarecare Konstantin Velceff, care la 1 octombrie cere şi el comunei o permisiune în baza căreia să poată da « mai multe reprezentaţiuni cu aparatu cinematograf » [7], fără a specifica însă unde vor avea loc respectivele reprezentaţiuni.

Documentele referitoare la această perioadă a celui de-al doilea început al pătrunderii filmului în Drobeta Turnu-Severin sînt puţine şi neconcludente, în raport cu răspîndirea reală şi firească a proiecţiilor cinematografice într-un oraş atît de prompt receptiv faţă de « minunea secolului ». Abia în decembrie 1907, mai descoperim o nouă urmă a trecerii unor cinematografişti ambulanţi; acelaşi « teatru » sau « salon » Regal este solicitat de operatorii Ion Cosma şi I. Dumitrescu (primul venind tot din Craiova, ca în urmă cu trei ani N. Michăilescu) la 8 şi, respectiv, la 28 decembrie, pentru « mai multe spectacole de cinematograf » [8].

★

Anul 1908 se prezintă ca deosebit de important pentru evoluţia fenomenului cinematografic pe meleagurile severinene. Acum soseşte de la Craiova (unde desfăşurase în perioada 1905—1907 o intensă activitate pe acest tărîm) antreprenorul Nae Şenchea, care se va stabili definitiv la Turnu-Severin, pentru a deveni timp de aproape douăzeci de ani cel mai vajnic susţinător al filmului din localitate. Primul spectacol organizat de Şenchea la Turnu-Severin se pare că a avut loc la data de 8 martie 1908, tot la Regal [9]. Aici va poposi în luna mai şi numitul N. Pădeanu, care va pretinde sala pentru « cîteva

[1] Prima atestare documentară a proiecţiilor cinematografice în judeţul Mehedinţi o aflăm într-un registru de consemnare a şedinţelor consiliului comunal, registru salvat ca prin minune dintr-o arhivă distrusă — pentru respectiva perioadă — aproape în întregime. În procesul verbal nr. 7 din 1 februarie 1897, la poziţia XXVII s-a notat: « Idem (ceea ce, în conformitate cu notaţia anterioară de la poziţia XXVI, înseamnă « s-a respins ») cererea d-lui V. Tieman înreg. la nr. 770/97 de a i se reduce la jumătate taxa pentru reprezentaţiile cu cinematograful » (Arhivele statului, Filiala Mehedinţi, fond Primărie, dos. 3, f. 7). Nu este însă exclus ca menţionatul « cinematograf » să fi poposit în Turnu-Severin încă din luna decembrie 1896, dar, din păcate, pentru acest an nu s-a mai păstrat nici un dosar în Arhivele judeţului Mehedinţi.

[2] *Gazeta Mehedinţului*, 2 februarie 1897.

[3] Faptul că anunţul inserat în presă a apărut la 2 februarie 1897, iar cererea de scutire de taxe a lui V. Tieman a fost trecută prin Consiliul comunal cu o zi înainte, la 1 februarie, ne determină să presupunem că ar fi vorba de unul şi acelaşi cinematograf.

[4] A se vedea Jean Mitry, *Histoire du cinéma*, vol. I, Paris, 1967, p. 87.

[5] *Ibidem*. Este surprinzător de asemănătoare această apreciere referitoare la calităţile vitascopului, publicată într-un interviu din *New York Times* a doua zi după premieră, cu reclama apărută în ziarul severinean care se referea la « fotografii cu mişcări naturale ».

[6] Arhivele statului, Filiala Mehedinţi, fond Primărie, dos. 7/1904, f. 121.

[7] Ibidem, f. 184.

[8] Ibidem, dos. 4/1907, f. 80 şi 85.

[9] Ibidem, dos. 3/1908, f. 9.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

reprezentaţiuni de cinematograf vorbitor »[10]. Cam pe atunci însă, Regalul încetase de a mai monopoliza proiecţiile cu imagini mişcătoare. Dovada o constituie o cerere înregistrată de un alt cinematografist, anume Gh. Stănculescu, care adusese (către sfîrşitul lui martie) filme în salonul hotelului Europa[11].

În afara locurilor menţionate mai sus, peliculele mai rulau la Turnu-Severin, către sfîrşitul primului deceniu şi începutul celui de-al doilea, în grădina publică (în timpul sezonului de vară), la sala Porţile de Fier, la berăria Azuga şi la cafeneaua Posch. Dintre proiecţioniştii acestei perioade dinaintea permanentizării cinematografului în capitala judeţului Mehedinţi sînt de reţinut numele lui M. Lupescu, I. Cernescu (care, în luna noiembrie 1908, aduce la Regal « cinematograful Glob, medaliat cu medalia de aur la expoziţia jubiliară din 1906 »[12]), Sigmund Koch (care doreşte, în septembrie 1911, « să instaleze un aparat cinematografic electrobioscop în partea bulevardului, între cele două drumuri »[13]).

Cinematograful cîştigase cu timpul tot mai mult teren şi adepţi de diferite profesii şi preocupări. Un exemplu concludent în acest sens îl reprezintă cererea (din 24 aprilie 1911) a « Societăţii de gimnastică, scrimă şi dare la semn » din Turnu-Severin, în care se solicită « a i se da o cantitate de circa 10 kw necesară pentru funcţionarea zilnică » a aparatului propriu instalat în localul berăriei Azuga[14]. De asemenea, industriaşul Rudolf de Artner, consilier comunal şi membru fondator al societăţii « Teatrul », va cere la rîndu-i (la data de 7 mai 1911) « permisiunea de a instala în grădina publică de sus, un aparat cinematografic pentru interesul distrării publicului »[15]. Cîteva luni mai tîrziu, cunoscutul antreprenor Ferdinand Lemke, aflat în acea perioadă la Turnu-Severin, va încerca să obţină « o autorizaţie pentru racordarea aparatului de cinematograf la cablul care se află la cafeneaua Posch »[16].

★

Primele cinematografe severinene cu caracter permanent vor fi amenajate prin 1911 în sălile Regal şi Porţile de Fier, unde şi în anii anteriori fuseseră proiectate cele mai multe filme. Iniţiativa permanentizării cinematografului Regal a aparţinut inginerului de mine Eugeniu Verner. În cererea adresată primăriei la 28 noiembrie 1911, el menţiona expres dorinţa sa de a da localului o destinaţie care să excludă orice combinaţie între cinema şi restaurant, aşa cum se obişnuia aproape întotdeauna, arătînd că urmăreşte « să facă un Teatru-Cinematograf după ultimele cerinţe ale confortului şi igienei, în măsură să rivalizeze cu cele mai mari cinematografe din Occident »[17]. Chiar dacă inginerul Verner nu a izbutit să-şi vadă realizat visul, este indiscutabil că intenţia sa rămîne foarte onorabilă.

În aceeaşi perioadă în sala Porţile de Fier, mai modest, Nae Şenchea căuta să îmbine programul cinematografului cu cel al berăriei pe care o avea în antrepriză[18]. O reclamă inserată în presă evidenţiază elocvent această stare de lucruri, această simbioză artistico-culinară, specifică timpului: « Sala Poarta de Fier. În fiecare seară reprezentaţie de cinematograf. Fiind înzestrat cu filme de la renumita casă Pathé-Frères Paris. Restaurant de primul rang. Cartela 30 de feluri, 10 lei. Bucătărie franceză, germană şi naţională. Grătar à la Iordache. Orchestra la dispoziţia publicului »[19].

O altă devotată susţinătoare a cinematografului în Oltenia a fost, alături de Nae Şenchea, Maria N. Paul, care de asemenea a ajuns în Turnu-Severin după cîţiva ani de activitate în alt oraş capitală de judeţ, în cazul ei Tîrgu-Jiu. În 1912 Maria Paul preia (dar pentru scurtă vreme) conducerea vechii săli Regal, ce se va numi acum Cinema Regal Paul. Aici se dădeau « în fiecare seară mari reprezentaţii de cinematograf cu un program schimbat de trei ori pe săptămînă, luni, miercuri şi vineri, intrarea fiind 80 de bani de persoană, iar pentru militari, grade militare şi studenţi în uniformă 50 de bani »[20].

În 1913, cele două cinematografe severinene cu program permanent însumau un total de peste 1 000 de locuri. Dintre acestea, după cum afirmă un proces-verbal de constatare (din 23 februarie 1913), semnat de medicul oraşului, de inginerul şef şi de comandantul pompierilor, Porţile de Fier aveau « 250 locuri la mese şi 300 fără mese », iar Regalul avea « 180 locuri la mese şi 200 fără mese în salonul din faţă şi alte 200 locuri fără mese în salonul din curte »[21].

Cinematografele severinene se vor diversifica între anii 1914 şi 1916, amenajate fiind în vaduri mai vechi sau mai noi. « Vizitaţi cinema La nuci. Jos în grădina publică. Posedă filmele cele mai senzaţionale aduse de la renumite case străine. Intrarea generală 30 de bani »[22]. Sau: « Cinema Paul Grădina Publică. De trei ori pe săptămînă filme noi şi din cele mai frumoase. În fiecare seară muzica militară. Consumaţiuni alese şi preţuri convenabile. Cheta desfiinţată »[23]. Sau: « Cinema sala Apollo, strada Aurelian, T.-Severin. Zilnic două reprezentaţii. Matineu orele 5 şi jumătate, seara orele 9 şi jumătate fix. Filme Pathé-Frères. Antre-

[10] Ibidem, f. 40.
[11] Ibidem, f. 52.
[12] Ibidem, f. 170.
[13] Ibidem, dos. 5/1911, f. 15.
[14] Ibidem, dos. 22/1911, f. 50—51.
[15] Ibidem, dos. 5/1911, f. 23.
[16] Ibidem, f. 40.
[17] Ibidem, f. 72.
[18] « Subsemnatul, antreprenor al localului de berărie din str. Traian nr. 63, numit şi Porţile de Fier, am adresat o petiţiune încă din luna iulie 1911, rugîndu-vă de a-mi permite şi instala lumina electrică, pe care am şi instalat-o, conform ordinului serviciului tehnic al onor Primăriei, făcînd cheltuieli de lei 500, cerînd totodată curent electric atît pentru local cît şi pentru cinematograf, din cauza timpului nefavorabil în Grădina Publică. Eu am aranjat acest local ca să-l pot deschide încă de la 1 septembrie 1911 (...) ». Arhivele statului, Filiala Mehedinţi, fond Primărie, dos. 22/1911, f. 243.
[19] *Steaua dimineţii*, 8 martie 1912.
[20] *Lupta*, 27 ianuarie 1913.
[21] Arhivele statului, Filiala Mehedinţi, fond Primărie, dos. 4/1913, f. 40.
[22] *Actualitatea*, 22 iunie, 6 iulie 1914.
[23] *Steaua dimineţii*, 1 iulie 1914.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

prenor Nae Şenchea »[24]. Cinematograful Apollo devine acum principalul punct de atracţie pentru amatorii de filme din oraş, pe care antreprenorul printr-o reclamă susţinută căuta să-i aducă în număr cît mai mare[25]. Tot atunci, « Hotelul Cafenea Cinema Regal » era ţinut în antrepriză de Leopold Bauch[26]. Aici aveau loc « zilnic două reprezentaţii cu matineu la orele 5 şi jumătate şi seara, orele 9 şi jumătate ». Bineînţeles, întotdeauna rulau doar « filme noi »[27].

★

În timpul ocupaţiei, reprezentaţiile severinene nu au fost întrerupte cu totul. La 4 ianuarie 1918, o oarecare Athena Daniel adresează Comandaturii etapei 22 o cerere redactată în limba germană, prin care solicită « lumină electrică în mod gratuit, în sala de cinematograf »[28]. Trei luni mai tîrziu, la 3 aprilie, « veteranul » Şenchea începe la rîndu-i demersurile: « Subsemnatul antreprenor al cinematografului Apollo din acest oraş, strada Aurelian nr. 48, cu onoare vă aduc la cunoştinţă că obţinînd concesiunea de a redeschide vechiul meu cinematograf de la onor Comandatura Germană, rugîndu-vă a da ordin onor serviciului electric spre a se pune siguranţele de la cofărul Eliade, avînd chiar linia proprie luată direct de la cablu, totodată este şi vechiul contoar montat, voind chiar astăzi a face proba [...] »[29]. Referatele aşternute pe această cerere sînt însă mai interesante decît cererea propriu-zisă. Iată, de pildă, ce arată, semnînd indescifrabil, reprezentantul uzinei electrice din localitate: « Cred că D. N. Schencke (de remarcat « germanizarea » irezistibilă a numelui lui Nae Şenchea) continuă procedeele anterioare. Într-adevăr, impresia mea este că D-sa a confundat obţinerea permisiunii de a deschide vechiul cinematograf cu obţinerea permisiunii de a utiliza curentul electric comunal. Dl. căpitan a fost de asemenea indus în eróre căci motorina şi uleiul de uns se trimit tot cu economie de la Bucuresci şi într-una se recomandă a se face cele mai mari economii în întrebuinţarea acestor materiale. Pentru uzina electrică comunală, dat fiind mai ales numeroşii militari străini care iau curent fără nici o învoială şi fac instalaţiuni fórte primitive, 2 cinematografe sunt fórte dăunătoare. Eu nu le conciliez, fac rezerve şi vă rog a prezenta obiecţiunile noastre oficial K<omandatu>rei locale »[30]. Însă cu toate că nu au fost «consiliate», cu toate că problemele ridicate de raţionalizarea curentului electric erau într-adevăr spinoase, spectacolele de la cinematograful Porţile de Fier şi implicit doleanţele lui Şenchea au fost aprobate, sub o mică rezervă: « Se admite cererea ca acest Kino va da reprezentaţii alternativ cu Kino Regal »[31].

★

În anul 1915 apărea la Turnu-Severin o revistă de specialitate care, exceptînd întreruperea datorată războiului, va dăinui aproape şase ani (între 1915—1916 şi 1919—1922), cifră record pentru publicaţiile de acest gen tipărite pe atunci. Revista se chema simplu *Filmul*, era la început sâptămînală şi se difuza gratuit, împreună cu biletul de intrare la cinema Regal din localitate. Destinat iniţial aproape în întregime reclamelor sus-numitei săli de spectacole, *Filmul* severinean îşi lărgeşte treptat aria preocupărilor, abordînd din ce în ce mai frecvent probleme de actualitate ale vieţii şi artei cinematografice. De la elogierea cvasi-exclusivă a actorilor vedete la o sensibilă preocupare de evidenţiere a contribuţiei regizorale, de la simple informaţii, mai mult sau mai puţin inspirate ca formulare, la încercări de analiză a fenomenului cinematografic, iată pe scurt drumul parcurs de minuscula publicaţie. Aşa se face că, în paginile sale, nu numai « divelor » filmului italian de odinioară — Lyda Borelli, Francesca Bertini, Pina Menichelli — le-au fost consacrate pasaje speciale, ci şi regizorului francez Abel Gance, mult mai puţin cunoscut de marele public.

« O nouă stea pe firmamentul artei cinematografice este Pina Menichelli. A debutat în mai multe filme fără ca numele ei să fie cunoscut publicului, pînă cînd primul film în care a apărut ca eroină principală, *Focul*, i-a statornicit succesul pe care îl merită cu prisosinţă [...]. Pina Menichelli ocupă azi un loc de frunte alături de Francisca Bertini, Lyda Borelli, Hesperia, Leda Gys etc. Această stea e pe cale să eclipseze vechile celebrităţi. Iată de ce debutul frumoasei artiste e aşteptat cu cea mai mare nerăbdare şi în acelaşi timp cu cea mai mare încredere » (*Pina Menichelli*, în nr. 4/22 noiembrie 1919).

Traduse din presa străină (*Courrier cinématographique*, *L'Ecran*, *Le Cinéma*, *La Cinématographie française*) sau — cel mai adesea — rod al strădaniei unor inimoşi gazetari locali, parte din articolele publicate în *Filmul*, în pofida stîngăciilor evidente, au avut meritul rar de a fi încercat să atragă atenţia spectatorilor asupra unora din producţiile de vîrf ale acelor ani. Titluri ca *Cinematograful în Italia şi Franţa*, *25 de ani de la invenţia cinematografului* (o trecere în revistă a « promotorilor » cinematografiei, Marey, Edison, Lumière şi Eastman), *Confecţionarea unui film* (o discuţie despre scenariu, studiouri, decoruri, actori), *Cinematograful vorbitor*, *Glyfocinematografia* (despre inventarea de către un

[24] *Actualitatea*, 4 octombrie 1915.

[25] « Vizitaţi cinema Apollo, unde rulează cele mai frumoase filme din casele cele mai mari cu artiştii cei mai buni. Dl. Şenchea, antreprenor, face cele mai mari sacrificii, rugînd pe onoratul public severinean să-l încurajeze (...). De altfel D-sa este bine cunoscut de cînd ţinea Porţile de Fier unde publicul numeros, în fiecare seară, a avut ocazia să vadă filmele cele mai celebre ce au trecut prin ţara noastră ». (*Alarma Mehedinţului*, 22 noiembrie 1915).

[26] *Voinţa*, 10 martie 1916.

[27] *Actualitatea*, 4 octombrie 1915.

[28] « An die Etappen Kommandantur 22, für die Aufführung zu Gunsten der rumänischen Kriegsgefangenen im Saal des Kinomatographen Theater, bitte ich das elektrische Licht unentgeltlich zu liefern » (Arhivele statului, Filiala Mehedinţi, fond Primărie, dos. 26/1918, f. 1).

[29] Arhivele statului, Filiala Mehedinţi, fond Primărie, dos. 26/1918, f. 41—43.

[30] Ibidem.

[31] Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

savant francez a « cinematografului în relief »), *Teatrul şi cinematograful. Mijloacele şi modul de interpretare al fiecăruia*, ne edifică într-o oarecare măsură asupra eforturilor culturale şi educative depuse de redactorii revistei.

« Cinematograful creează public de teatre, adică este un fel de maşină ce transformă spiritul vulgar în spirit fin, adică pregăteşte mulţimea pentru gusturi mai subtile şi mai grele, ca de pildă teatrul » (din *Publicul*, în nr. 9/20 martie 1921).

« Cinematograful [...] de la prima vedere pare a fi născut pentru o acţiune cît mai bogată şi mai cu seamă pentru detalii. Libertatea absolută de timp şi mai cu seamă de loc, căci trece imediat de la o scenă la alta, fiecare petrecută în altă împrejurare şi în alt loc şi în altă vreme, îi dă netăgăduita posibilitate de a întrupa cu complex emoţionant atît prin infinita variaţie cît şi prin decorul real ce i-l lasă natura [...]. Pentru psihologie, toată arta cinematografică se rezumă aproape numai în mimică, în expresia feţei. Prin faptul că măreşte figura artistului, toate contracţiile muşchilor feţei, toate reflexele şi schintierile ochiului apar atît de distincte, încît cu o studiere fină şi îndelungată, un natural care poate fi rezultatul muncii al adevăratei simţiri pentru ca imaginea proiectată să fie expresivă şi impresionantă. Jocul de scenă al artistului de cinematograf e deci cu atît mai greu cu cît acesta e lipsit de ajutorul vorbelor, de modulaţiile cuvintelor [...]. Publicul în afară că în 2 ore cunoaşte o tragedie omenească, mai are posibilitatea numai pentru cîţiva lei, să viziteze Parisul, Mizilul, Londra, America, Japonia, în sfîrşit, tot globul pămîntesc. Astfel că toţi cei ce vor să facă o călătorie liniştită, toţi friguroşii care vor să petreacă la Nissa sau pe ţărmul Italiei, toţi studenţii care vor să cunoască ţări străine, toate doamnele, domnişoarele care vor să cunoască ultima modă n-au decît să vină de trei ori pe săptămînă la cinema Regal şi dorinţele le vor fi îndeplinite. Şi, în sfîrşit, care sînt beneficiile antreprenorului de cinematograf? Pe lîngă interesul material care îl urmăreşte orice întreprindere cu caracter comercial, este mulţumirea sufletească de a procura publicului opere care sînt gustate şi în această recunoaştere din partea publicului rezidă succesul moral » (din *Teatrul şi cinematograful*, în nr. 2/5 octombrie 1920).

În concurenţă cu cinematograful ce tipărea un asemenea program-revistă, administraţia Apollo-ului severinean (în fruntea căruia s-a aflat, pînă către sfîrşitul celui de-al treilea deceniu, tot Nae Şenchea) se străduia ca la rîndu-i să ofere publicului spectacole de calitate. « Vizitaţi cinema Apollo. Administraţia necruţînd nici o cheltuială, a adus aparate noi şi totodată un demonstrator special, recomandat de casa de filme Cipeto de la care am angajat o serie de filme extraordinare care s-au jucat la cele mai mari cinematografe din Bucureşti Lux, Cercul Militar, Pathé Palace, Clasic etc. care au rulat cîte 20 şi 30 zile avînd un succes extraordinar. Toate locurile sînt numerotate şi se pot reţine din vreme, casa fiind deschisă de la 10—12 a.m. şi de la 4—6 p.m. Violonistul Mitu Mateescu acompaniază filmele » [32].

În anul 1924, Societatea culturală « Teatrul » din Turnu-Severin dă în folosinţă o parte a impozantului Palat cultural aflat de cîţiva ani în construcţie. Prima sală pusă la dispoziţie publicului a fost sala de cinema, inaugurată în entuziasmul general al severinenilor la 15 octombrie, cu filmul românesc *Ţigăncuşa de la iatac*. « Grija noastră a fost să angajăm o serie de filme din cele mai alese şi pe cît a fost posibil din cele cu caracter cultural, moral, instructiv [...]. Celor care prezentau episoade din istoria neamului nostru le-am dat cea mai mare atenţiune şi am organizat matineuri speciale pentru elevii şi elevele tuturor şcoalelor din localitate, fixînd ca preţ de intrare 5 lei de persoană. Apreciind marea importanţă şi marele rol de educator al cinematografului în domeniul cultural şi naţional, am organizat serbări naţionale, care spre marea noastră satisfacţie ne-au dat cele mai frumoase rezultate morale. Vom aminti comemorarea zilei de 6 august, biruinţa de la Mărăşeşti, cu care ocazie a rulat filmul *Funeraliile eroului necunoscut* [...]. Am mai organizat comemorarea zilei de 15 august, intrarea României în război. În această zi a rulat filmul *Neamul românesc* care redă toate fazele istoriei neamului nostru şi toate clipele mari din viaţa ţării noastre » [33]. Comemorarea bătăliei de la Mărăşeşti a devenit tradiţională pentru cinematograful din incinta Palatului cultural, aceste două documentare româneşti fiind din nou rulate în 1925 şi în 1926.

Către sfîrşitul deceniului al treilea, cîteva iniţiative locale de producţie a filmului ne atrag atenţia. Un anunţ inserat în presă comunică faptul că « în cursul lunii ianuarie 1928 va lua fiinţă în localitate o nouă întreprindere sub denumirea de Foto Cinema Olimp, care va sta la dispoziţia oricărei persoane sau instituţii pentru următoarele lucrări: 1) filmează amatorii în locuinţele proprii, în grădini, vile, excursii etc., păstrînd astfel amintirea părinţilor sau prietenilor; 2) se însărcinează cu luarea filmelor de reclamă sau industriale etc. Filmele reuşite (adică filmele cu persoane fotogenice sau evenimentele importante) vor fi reprezentate în public la cinema Teatrul » [34].

Producţiile « Olimp Filmului » s-au materializat într-un mozaic de actualităţi prezentate în premieră la 1 aprilie 1929, la cinematograful din Palatul cultural *(Concurs de frumuseţe pentru alegerea unei Miss Severin, Grădina de argint, Concurs de ski, Îngheţul Dunării, Figuri severinene)* [35].

Sub egida Societăţii culturale « Teatrul » mai fusese turnat, în anul 1927, un documentar de

[32] *Severinul*, 30 ianuarie 1921.
[33] *Dare de seamă a Societăţii culturale Teatrul, 1909—1925*, Turnu-Severin, 1926, p. 22, 23.
[34] *Dreptatea*, 15 decembrie 1927.
[35] *Cinema*, nr. 110, 1929.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

metraj mediu intitulat *Turnu Severin şi împrejurimile sale*, realizat de operatorul Vasile Gociu. Filmul, subintitulat de « propagandă culturală », avea o lungime totală de 1 500 m şi era « închiriat în beneficiul bibliotecii Bibicescu pentru înfiinţarea de biblioteci săteşti ». Împărţit în patru capitole, în el se puteau admira — printre altele — « vederi din frumosul oraş dunărean, instituţiile culturale şi industriale, monumentele istorice, minunatul palat cultural cu biblioteca I. G. Bibicescu, muzeul dr. C. I. Istrati, sala de teatru, cinema, salonul de festivităţi, restaurant, frumoasa grădină de spectacole », precum şi o atrăgătoare « excursiune cu vaporul de la Severin la Moldova Nouă, cu vederea Severinului, Cladova, Porţile de Fier, Verciorova, Ada-Kaleh cu ruinele sale, Orşova, Tabula Traiana, Cazanele, Peştera Veterani, Şoseaua Szécyeny, Milanovaţi, Tricule, Greben, Drencova, peştera Columbaca, Castelul Brancovici de pe malul Jugoslaviei, ruinele cetăţii Sf. Ladislau, stînca Babagay » [36].

OLTEEA VASILESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

VICTOR EFTIMIU (1889—1972)

MIRACOLUL FIINȚEI CARE A FOST *

de RADU POPESCU

Rareori a păşit pe drumul lung al literaturii noastre un trecător mai dăruit de natură, mai răsfăţat de ursitoare decît Victor Eftimiu. Ce nu i-au dat? Ce i-a lipsit? Începînd cu frumuseţea fizică — de zeu mediteranean, tras spre muntele balcanic —, cu sănătatea de fier şi de oţel, cu farmecul cald, senin, direct şi totodată insinuant şi misterios; cu puterea de muncă extraordinară, atît de extraordinară încît se deghiza în haina perfidă a unei nonşalanţe şi a unei voluptăţi, făcîndu-te aproape să te întrebi: cînd are de gînd să se apuce de muncă omul acesta, pe care îl vedeai de dimineaţă pînă seară, cu pipa între dinţi, numai în public, în for, pe stradă, la cafenea, în redacţii, în expoziţii, la teatru, mai ales la teatru, sau îl vedeai la el acasă, unde uşa era mereu deschisă, totdeauna înconjurat, niciodată singur? Dar « omul acesta » scria zilnic mai multe pagini decît zece scriitori la un loc şi consuma o energie nebănuită în numeroase activităţi politice, profesionale, civice. O, desigur că ursitoarele i-au făcut şi acest dar: un timp cu altă măsură decît cea obişnuită, o zi de două ori mai lungă, o noapte de două ori mai încăpătoare.

Frumuseţe, sănătate, farmec, putere de muncă — toate acestea, care sînt atît de multe, reprezentau totuşi, puţin, în împodobirea, şi din podoabele personalităţii sale, iată încă: talent excepţional, elaboraţie absolut miraculoasă, mozartiană, inteligenţă ascuţită, fină, receptivă, deschisă tuturor direcţiilor spiritului, suflet fierbinte şi în permanentă vibraţie, conştiinţă umană trează, cuprinzătoare şi generoasă. Şi cu toate aceste daruri prodigioase, a fost prodig. Cu cele de scriitor, şi cu cele de om.

Scriind versul şi proza cu egală facilitate, cu egal meşteşug, ca spadasinii care luptă cu dreapta ca şi cu stînga, fără nici o pierdere a puterii de atac, Victor Eftimiu a atacat şi a cucerit toate domeniile scrisului, toate genurile literare, absolut pe toate, şi cu toate, absolut toate, speciile lor. Poezia — de la meditaţia lirică pînă la parodie şi cronică rimată; proza epică — de la roman pînă la poveştile pentru copii; dramaturgia — de la tragedie pînă la vodevil şi farsă; memorialistica — de la jurnalul de călătorie pînă la « memorii », biografii şi autobiografie; moralistica — de la portretul moral pînă la aforisme; plus gazetăria, în toate formele ei, de la editorialul politic, pînă la cronica de toate soiurile şi reportaj. În toate a lăsat nenumărate pagini, cu care a clădit o bibliografie uriaşă, incredibilă pentru puterile unui singur om. Maestrul nostru părea să-şi înzecească forţele, fără a-şi diminua graţia, întocmai ca marele grec, după ce îl vizita duhul Minervei. Dar numai Minerva l-a vizitat? Ce duhuri nu i-au înaripat imaginaţia, ce duhuri nu a convocat el, şi pe care nu le-a atras, pentru a depune o mărturie şi a lăsa o urmă pe hîrtia lui de scris? Isus Hristos şi Arhanghelul Gabriel, Diavolul — în înfăţişarea de « drac » popular şi în cea cultă, a lui Mephisto-Jupiter — şi Prometeu au fost familiarii de o viaţă ai lui Victor Eftimiu. Dar numai ei? Agamemnon, Clitemnestra, Electra şi Oreste, regele incestuos şi orb Oedip cu patetica Antigona, cu Iocasta, Haemon şi Creon, toţi atrizii şi toţi labdacizii, acoperiţi de răni, şiroind de sînge, vuind în uraganul destinului, şi-au mai depănat odată spovedania în camera de lucru şi în saloanele maestrului. Toate fantasmele mitologiei şi legendei spaţiului şi spiritului european. Dar

* Articol apărut în *Luceafărul*, nr. 49, 1972.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mai ales: Făt-Frumos şi Ileana Cosînzeana, cu prigonitorul lor din vecie Zmeul Zmeilor, toate zînele florilor, lacurilor, pădurilor, şi Păcală; apoi, Meşterul Manole, precedînd cortegiul istoric, de la Alexandru cel Bun şi Ştefan cel Mare, pînă la Antim Ivireanu, pînă la Tudor Vladimirescu şi Iancu Jianu, pînă la comunişti, pînă în zilele noastre. Tot ce este românesc, arzătorul şi necuprinsul amalgam istorico-moral care ne contopeşte într-un singur suflet, într-un singur om, deopotrivă al trecutului ca şi al viitorului, este prezent în toate paginile lui Victor Eftimiu, şi radiază din fiecare slovă, din fiecare silabă a fiecărui cuvînt, căci toate sînt cuvinte româneşti, rostite şi scrise în limba română, pe care a adorat-o, a cunoscut-o şi a slujit-o, ca un sacerdot, ca un artist şi ca un meşteşugar umil, cum puţini au făcut-o. Iar poporul, oamenii poporului — ţăranii, tîrgoveţii, muncitorii, nedreptăţiţii, săracii, exploataţii întregii noastre istorii — inundă opera lui, luptă, gem, ţipă, cîntă, şoptesc, jelesc, înăuntrul ei, dîndu-i culoarea cea mai vie şi sunetul cel mai puternic, şi făcînd să i se cutremure temeliile, să trepideze zidurile de presiunea dogoritoare a unui mare patos patriotic.

Care poate fi definiţia operei de ansamblu a lui Victor Eftimiu e greu de spus. Fără îndoială că ea are, sub toate laturile, un permanent aspect dual: este naţională şi universală, în acelaşi timp clasică şi romantică, declamatoare şi sarcastică, retorică şi lapidară, rafinată şi populară — un dublu aspect care concentrează, reduce în sine fantastica variaţie a omului. Omul însuşi avea nenumărate faţete, pentru că avea nenumărate daruri, nenumărate puteri, nenumărate elanuri. Era sentimental şi ironic, exaltat şi lucid, orgolios şi modest, entuziast şi sceptic. Geniul său uman, şi poate cel mai frumos dar primit de la natură, pe care, însă, el însuşi l-a prelucrat, l-a şlefuit, l-a înfrumuseţat, a fost de a fi putut face să convieţuiască în el şi să se manifeste liber, pe linia lor cea mai rodnică, atîtea trăsături, nu rareori contrastante. A fost o capodoperă de om, şi cei ce l-au cunoscut — şi cine nu l-a cunoscut? — au simţit lîngă el fiorul şi plăcerea capodoperei. Era bun, tolerant, înţelegător, era celebru de la douăzeci de ani, era ilustru la patruzeci, şi era, în mod spontan, egal, ştia să fie egal cu oricine, la şaptezeci şi optzeci. A fost pentru oamenii mai tineri ca un frate şi ca un tată, un frate-tată, cum cunosc, în viaţă, fraţii mai mici ai multor familii.

Prin acestea, ca şi prin opera lui, Victor Eftimiu va trăi, va mai trăi mult, săvîrşind astfel ultimul, şi poate cel mai zguduitor, miracol, al minunatei fiinţe care a fost.

TEATRU — TEATROLOGIE

Stagiunea teatrală 1972—1973 a început oarecum nedecis, oarecum întîrziat. Unele teatre şi-au reluat activitatea cu montări ale stagiunii trecute, altele cu piese din repertoriul universal şi, în sfîrşit, altele, respectînd o nobilă tradiţie, au înscris pe primul afiş piese originale. Încă o constatare: Televiziunea şi Radioul, unde emisiunile de teatru nu au cunoscut vacanţa, au fost prezente mai precis, mai viu, în aceste prime luni ale stagiunii. Dar, dacă deschidem o paralelă între activitatea scenelor tradiţionale şi aceea a Televiziunii şi a Radioului, nu trebuie să se ajungă la aprecieri ierarhizante. Aceasta şi pentru că, atunci cînd se află într-un gol de producţie, redacţia de teatru a Televiziunii se poate salva programînd, la alegere, un spectacol al uneia din cele 43 de scene ale ţării, după cum teatrul radiofonic poate reprograma o bună imprimare a sa mai veche. Căci, iată, un alt succes teatral al televiziunii — în afară de *Întoarcerea tatălui risipitor* de I.D. Sîrbu, şi de *Pădurea* de Ostrovski (regie Sanda Manu) cu care s-au sărbătorit cei 40 de ani de teatru ai actriţei Dina Cocea — este *Aceşti îngeri trişti* de D.R. Popescu, piesă, pusă în scenă în stagiunea trecută la Giuleşti de Geo Saizescu.

În pofida unui demaraj timid, pe parcursul celor trei luni de la începerea stagiunii, s-au remarcat realizări în toate domeniile: repertoriu, interpretare, punere în scenă, scenografie; s-au înregistrat preţioase schimburi cu străinătatea, participări ale oamenilor de teatru români la manifestări internaţionale.

Prima ridicare de cortină în teatrul bucureştean s-a produs la Teatrul de Comedie cu piesa *Preşul* de Ion Băieşu, în regia lui Ion Cojar. Această premieră a adus o comedie controversată, căreia i s-a recunoscut, în general, hazul, dar i s-a reproşat facilitatea. Premiera a dat posibilitate publicului să revadă cîţiva actori: Stela Popescu, Mircea Şeptilici, Vasilica Tastaman, Cornel Vulpe. Cu cea de a doua premieră a stagiunii bucureştene, *Stana*, după I. Agîrbiceanu, prezentată de Teatrul C.I. Nottara, dramatizatorii N. Pîrvu şi St. Petruţiu au demonstrat calităţi de scriitori de teatru, regizorul Ion Olteanu a dat un spectacol de ţinută, iar Lucia Mureşan cel mai reuşit rol al său. Cîteva teatre din ţară s-au arătat nu numai dornice să cultive dramaturgia originală, ci şi capabile să o susţină cu demne forţe artistice. Aşa, de pildă, s-a jucat în premieră absolută piesa: *Coroană pentru Doja* de Gh. Aurel Ardeleanu la Teatrul Naţional din Timişoara (spectacol transmis şi la Televiziune) în regia lui I. Taub.

Un fenomen îmbucurător al începutului de stagiune a fost prezenţa regizorilor tineri care au montat piese originale în teatrele din ţară şi din capitală. Cătălina Buzoianu a semnat la Teatrul Naţional din Iaşi spectacolul şi adaptarea *Iaşii în carnaval* de Vasile Alecsandri. Magda Bordeianu a pus în scenă la Oradea piesa *Vlad Ţepeş în ianuarie* de Mircea Bradu, spectacol remarcabil, prin meditaţia lucidă asupra eroului istoric şi printr-o scenografie ce trimite spre epopeic (sceno-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

grafia: Sică Rusescu). Alexa Visarion a pus în scenă la Teatrul Naţional din Cluj piesa lui D.R. Popescu, *O pasăre dintr-o altă zi*, realizată într-un mod adecvat: cu sublinieri acuzate, proprii teatrului politic. Printr-o manieră personală de a lucra cu actorul, manieră cu care regizorul i-a scos pe interpreţi din vechi obişnuinţe şi rutine, spectacolul lui Tudor Mărăscu, *Întoarcerea tatălui risipitor* de I.D. Sîrbu, a fost apreciat ca una din reuşitele certe ale stagiunii T.V. Spectacolul semnat de C. Marinescu, *Superba, nevăzuta cămilă* de Dumitru Solomon, marchează o revenire în atenţia publicului a Teatrului de la Student-Club. Regizorul îşi rezolvă spectacolul pe firul de idei al piesei, depănat cu gravitate şi forţă.

Colaborînd cu invitaţi din afară, unele teatre au realizat o depăşire a unor perioade cu montări terne. Liviu Ciulei, invitat la Teatrul de Stat din Baia Mare, a pus în scenă, în decoruri proprii, *Somnul raţiunii* (premieră pe ţară) de Antonio Buerro Vallejo. Piesa aduce în scenă bătrîneţea lui Goya şi dezbate problema condiţiei artistului într-un regim despotic. Liviu Ciulei a transfigurat-o pe scena băimăreană într-un spectacol «conceput amplu şi în spiritul unei culturi plastice de elevaţie» (Valentin Silvestru, *România literară*, 23 noiembrie 1972). Invitat la Sibiu, Mihai Dimiu a pus în scenă, în afară de *Taina castelului din Carpaţi* de Anda Boldur, *Fata Morgana* de Dumitru Solomon şi *Dom Juan* de Molière. Dacă în *Fata Morgana* se exploatează comicul prin gaguri expresive scenic şi prin contribuţia unor interpreţi talentaţi (Mircea Hîndoreanu, Constantin Măru, Petrică Lupu), în piesa lui Molière vedem un Dom Juan căutînd în iubire nu atît plăcerea, cît experienţa, aventura spirituală; un Dom Juan, care, cu fiecare iubită, se apropie deliberat de experienţa capitală. Ca tonalitate a interpretării (Ştefan Velniciuc — Dom Juan, Colea Niculescu — Sganarelle) şi a cadrului scenografic (Erwin Kuttler), care evoluează de la culori deschise spre negru, spectacolul este subtil şi grav.

Repertoriul universal abordat de numeroase alte scene a condus de asemenea la împliniri scenice. Cu *Vassa Jeleznova* de Maxim Gorki, în regia Getei Vlad, Teatrul Giuleşti se menţine pe linia spectacolelor de artă. Spectacolul e străbătut de un autentic fior dramatic care vine din poezia decorului de «atmosferă» (Sanda Muşatescu), din prezenţa unora dintre interpreţi (Marga Anghelescu, Dana Comnea, Corado Negreanu) şi, bineînţeles, dintr-o punere în scenă echilibrată.

Cu *După cădere* de Arthur Miller — premieră pe ţară — Teatrul Mic şi-a inaugurat stagiunea cu un solid succes de public, D.D. Neleanu a reuşit un spectacol (avînd în distribuţie pe Ion Marinescu, Vasilica Tastaman). Într-un îngrijit acord cu textul, Teatrul Lucia Sturdza Bulandra a prezentat piesa *Valentin şi Valentina* de Mihail Roscin (cu Mariana Mihuţ şi Florian Pittiş): un spectacol interesant prin modul cum este susţinută, actoriceşte, dezbaterea asupra dragostei, organizată scenic de Adrian Georgescu.

Teatrul nostru de păpuşi continuă să se afirme în primul rînd prin activitatea creatoare de la «Ţăndărică». Un colectiv al acestui teatru a întreprins un lung turneu în Franţa şi Elveţia. Un altul a prezentat premiera *Ariciul albastru* de Al. Popescu (regia şi păpuşile: Mona Viig — Norvegia), spectacol remarcabil prin plastică, prin poezie, prin tulburătoarele întrebări ale textului. Cît despre Festivalul teatrelor de păpuşi desfăşurat în cadrul festivalului Cibinium — 1972, cu participarea a numeroase teatre din ţară şi a unei formaţii poloneze (al cărei spectacol vioi, interesant se înrudea totuşi destul de vag cu teatrul de păpuşi), acesta a fost util numai în măsura în care a făcut evidente o serie de necesităţi: necesitatea unei mai atente întocmiri a repertoriului, necesitatea unor păpuşari-artişti, a unor scenografi-artişti, a unor regizori-artişti în cele mai multe dintre teatrele de acest gen.

Aceste realizări au fost umbrite de pierderea a trei personalităţi dintre slujitorii scenei româneşti: au încetat din viaţă Victor Eftimiu, decanul de vîrstă şi de merit al dramaturgilor români, Al. Finţi, actor şi regizor al generaţiei vîrstnice, Ana Colda, actriţă care-şi dedicase talentul teatrului din Petroşani.

Bogat în manifestări teatrale autohtone, anul teatral se anunţă bogat şi în ceea ce priveşte schimbul cu străinătatea. Ne-au vizitat ţara formaţii prestigioase, aducînd un repertoriu şi un stil de joc pe cît de bogat, pe atît de variat. Prima din ele, Royal Shakespeare Company, s-a prezentat în faţa publicului bucureştean cu *Visul unei nopţi de vară* de Shakespeare. Spectacolul era un exemplu de realizare scenică prin intermediul actorului total (regia Peter Brook), atent la cuvîntul rostit cu grija accentuării şi nuanţării situaţiei date de text.

A urmat, la scurtă vreme, un colectiv al Teatrului Mossoviet, cu două spectacole puse în scenă de I.A. Zavadski: *Uraganul* de Bill Beloţerkovski şi *Vise din Petersburg*, după *Crimă şi pedeapsă* de Dostoievski. Veniţi imediat după ansamblul englez, artiştii sovietici aduceau un stil de interpretare diametral opus: stilul actorului «de partitură», cu performanţe nu mai puţin valoroase. Primul spectacol, străbătut de un impresionant patos revoluţionar, reprezenta o performanţă din punct de vedere al omogenizării ansamblului actoricesc. Cel de-al doilea, cu cîţiva interpreţi răspunzînd strict tipurilor fizice dostoievskiene, reprezenta performanţa cîtorva susţinute interpretări partiturale. Din punct de vedere regizoral se căuta, pe lîngă maxima valorificare a ideilor textului, expresivitatea maximă a momentelor nodale ale acţiunii. Aceasta se obţinea, între altele, uzînd de un mijloc propriu cinematografului: prim-planul.

Desele momente-monolog ale lui Raskolnikov, rezolvate prin avansări adînci ale interpretului (G.L. Bortnikov) în proscenium, ca şi scena uciderii bătrînelor, deveneau prim-planuri menite să contribuie la crearea senzaţiei apăsătoare, necesare unui spectacol Dostoievski. O bună organizare din partea instituţiei A.R.I.A. a făcut ca spectacolul să fie programat şi la Cluj, Braşov, Iaşi.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Am fost vizitaţi în continuare de Teatrul de dramă din Belgrad, care a prezentat spectacolul *Barbarii* de Maxim Gorki în regia lui Stevo Jigon, şi de Teatrul Naţional croat din Zagreb. Programul acestuia din urmă a cuprins spectacolele: *Dundo Maroje* de Marin Drzic în regia lui Mladen Skiljan, *Baladele lui Petrica Kerempuh* de Miroslav Krleza, în regia lui Mladen Skiljan, şi *Întîmplarea din oraşul Goga* de Slavko Grum, în regia lui Georgij Paro. Ansamblul Teatrului Naţional croat a interesat publicul nostru şi a fost apreciat de către presa de specialitate.

Între 3 şi 7 octombrie s-au desfăşurat la Bruxelles lucrările celui de-al X-lea congres internaţional al bibliotecilor şi muzeelor de arta spectacolului, cu tema *Documentaţia teatrală audio-vizuală, mijloace audio-vizuale de înregistrare a fenomenului teatral* (în serviciul învăţămîntului, al istoriei teatrului, al animaţiei culturale). Ţara noastră a fost prezentă la congres prin Anca Costa-Foru şi Liliana Ţopa, cercetători ştiinţifici principali în Sectorul Teatru din Institutul de istoria artei din Bucureşti. Congresul a avut şi o secţie liberă, în cadrul căreia s-au prezentat comunicările nelegate de tema propusă. Participantele române au prezentat comunicările cu titlurile: *Înregistrarea audiovizuală a formelor teatrale arhaice în România* (Liliana Ţopa) şi *Telerecitalul. Caracterul său documentar* (Anca Costa-Foru), care au fost apreciate. În discuţii s-a manifestat interes pentru stadiul actual al lucrărilor de înregistrare a fenomenului de teatru în România şi s-a propus adoptarea de către Televiziunea belgiană a telerecitalului ca documentar şi extinderea înregistrărilor manifestărilor de teatru arhaic. Comunicările prezentate la congres urmează să fie publicate în volum, la Bruxelles. Ca secretar adjunct al SIBMAS, a fost aleasă Liliana Ţopa.

După primele trei luni ale stagiunii constatăm încă o dată că, în afara succeselor obţinute cu texte valoroase din repertoriul universal, succesele cele mai preţioase şi mai reprezentative pentru noi au fost cele realizate cu piese din dramaturgia originală.

La *Consfătuirea cu activul teatrelor dramatice şi lirice din ţară*, care a avut loc în 5 decembrie la Bucureşti, sub egida Comitetului Culturii şi Educaţiei Socialiste, s-a analizat modul în care instituţiile de spectacole îşi desfăşoară activitatea în vederea înfăptuirii programului elaborat de Plenara C.C. al P.C.R. din 3—5 noiembrie 1971, eveniment memorabil în viaţa ideologică a ţării. În participările la cuvînt s-au făcut numeroase propuneri, toate avînd drept obiectiv o mai bună valorificare a dramaturgiei originale, precum şi orientarea ideologică şi calitatea artistică a spectacolelor, pentru slujirea înaltelor comandamente ale artei noastre socialiste.

CLAUDIA DIMIU

MUZICĂ—MUZICOLOGIE

CRONICA VIEŢII MUZICALE

Noiembrie 1971 — mai 1972. Fără nici o îndoială, stagiunea 1971—1972 este dintre acelea care marchează în cea mai mare măsură rînduirea Bucureştiului printre centrele muzicale europene—şi chiar mondiale—de prim ordin. Faptul este constatat, poate în primul rînd, de critici, care au de făcut faţă unei avalanşe de concerte şi spectacole muzicale, majoritatea pline de interes; dar el este subliniat şi de unii oaspeţi de seamă, muzicieni care sînt deprinşi cu ritmul activităţii artistice din marile metropole şi care totuşi evidenţiază în chip deosebit fluxul muzical impresionant al capitalei României. Într-o convorbire pe care semnatarul acestor rînduri a avut-o cu distinsul compozitor şi dirijor Tony Aubin, membru al *Institutului* şi preşedinte al asociaţiei « Prietenii lui Enescu » din Paris, după un concert pe care îl dirijase în fruntea Filarmonicii « George Enescu », acesta declara: « În ce priveşte viaţa muzicală, pentru cine îşi aruncă doar ochii pe afişele Bucureştiului bogăţia ei este frapantă; combinînd concertele care se desfăşoară la Ateneu, la Radio şi în celelalte săli, rezultă că nu există seară lipsită de evenimente muzicale. Diversitatea este, în acelaşi timp, extrem de stimulatoare »[1]. Iar mai departe, analizînd cauzele acestei abundenţe, tot Tony Aubin adaugă: « Sprijinul material sistematic pe care, la dumneavoastră, statul îl acordă grupărilor muzicale şi compozitorilor este extrem de important. De altfel, statele socialiste în genere sprijină mult mai mult arta, muzica, decît celelalte state. Astfel se şi explică, de pildă, numărul mare de manifestări muzicale găzduite de un oraş ca al dumneavoastră »[2].

În adevăr, fiind o stagiune muzicală aşa-zis *obişnuită*, cea la care ne referim evidenţiază totuşi o multilateralitate de aspecte concludentă pentru o anume maturizare, ce s-ar cuveni analizată pe îndelete, dat fiind că ea intervine la capătul unui proces desfăşurat de-a lungul unor ani îndelungaţi de eforturi, de transformări. În lunile din preajma împlinirii unui sfert de veac de la data cînd s-a instaurat, în România, Republica, maturizarea vieţii muzicale se poate înscrie ca una din datele bilan-

[1] Alfred Hoffman, *Tony Aubin despre muzica lui Enescu*, în *Contemporanul*, Bucureşti, nr. 13 (1324) din 24 martie 1972, p. 8.
[2] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ţului imensului salt înainte înregistrat în acest răstimp în toate sectoarele activităţii culturale.

În domeniul propagării creaţiei originale româneşti, vom începe prin a semnala prima audiţie a operei *Hamlet* de Pascal Bentoiu, prezentată în versiune de concert de către orchestra şi corul Filarmonicii « George Enescu » (19—20 noiembrie 1971). Este o dată însemnată în istoria creaţiei lirice româneşti, unii dintre critici fiind înclinaţi să categorisească opera lui Bentoiu drept una dintre cele mai realizate de după *Oedip*-ul lui George Enescu; după cum se ştie, încă în 1970, ea fusese distinsă cu premiul « Guido Valcarenghi » la Roma şi actualmente este cunoscută şi difuzată de multe mari posturi de radio europene. Bentoiu a replămădit textul lui Shakespeare, pornind de la ideea că toată lumea este familiarizată cu el, şi a reţinut esenţa caracterelor, a conflictului, a înfruntărilor dramatice. El nu a mai urmărit, deci, splendoarea în sine a literei textului, ci l-a considerat instrumentul unei personale oglindiri muzicale. De aceea, opera este convingătoare, pentru că evadează din sfera unei bune muzici de scenă, adaptată rigorilor unei piese date. Astfel, Bentoiu evită şi pericolul de a se măsura cu Shakespeare copiindu-l muzical. Pornită din *Hamlet*, opera are valoarea ei şi în afara genialei surse de inspiraţie. Este ca şi muzica cu program ce-şi trăieşte viaţa în afara depănării poveştii literare, paralel şi chiar independent de ea.

Din creaţia devenită clasică în domeniul partiturilor coregrafice româneşti, *Nunta în Carpaţi* de Paul Constantinescu a reapărut, după cîteva decenii, pe scena operei bucureştene (30 ianuarie 1972); este, de altfel, un răstimp, în care partitura baletului a continuat să trăiască, cu o vigoare nici o clipă pusă la îndoială, în repertoriul simfonic naţional; în adevăr, cuceritoarea înlănţuire de dansuri a devenit un prototip al extraordinarului dar al compozitorului de a se contopi cu însăşi seva vie a folclorului românesc. Reascultată acum, muzica poemului coregrafic exaltă aceleaşi virtuţi bine ştiute şi ea a intrat în istoria artei noastre ca un moment bine cristalizat şi căruia nimic nu-i mai poate ştirbi importanţa, ţinînd seama chiar de întreaga evoluţie ulterioară. Floria Capsali, autoarea libretului şi a coregrafiei, încă de la prima înfăţişare a baletului, în mai 1939, a căutat, împreună cu colaboratorul ei Mitiţă Dumitrescu, să păstreze autenticitatea momentului *Nunţii în Carpaţi*, ocrotind o versiune coregrafică care nu se doreşte neapărat dramatizată sau împrumutînd elemente supraadăugate viziunii originale, şi astfel înşiruirea dansurilor ce fac să retrăiască vechile datini româneşti de nuntă îşi păstrează puritatea de bază.

Tot pe scena Operei Române (20 aprilie 1972) a avut loc premiera baletului *Primăvara*, cu muzică de Cornel Trăilescu, pe un libret de Alecu Popovici; lucrarea a fost creată în cinstea aniversării semicentenarului Uniunii Tineretului Comunist şi a fost înfăţişată publicului la puţin timp după festivităţile legate de această importantă sărbătorire. Acţiunea este inspirată de episoadele luptei U.T.C.-ului, în perioada premergătoare eliberării ţării de sub fascism, deci în primele luni ale anului 1944. Eroii principali, Doina şi Radu, a căror dragoste este evocată de-a lungul întregii lucrări, participă la acţiunile tineretului pentru luminarea conştiinţelor şi pentru întărirea solidarităţii muncitorilor în numele idealurilor de libertate şi de făurire a unei noi societăţi. Autorii baletului şi colaboratorii lor — Vasile Marcu (regia şi coregrafia) şi Hristofenia Cazacu (decoruri şi costume) — nu au mers spre o maximă individualizare a caracterelor şi a episoadelor scenice. Eroii sînt mai mult schiţaţi şi încadraţi într-o desfăşurare generală, a cărei *atmosferă* dă, în primul rînd ea, seva nutritivă a baletului. În mod conştient s-a căutat, probabil, ca — în pofida caracterului sumbru şi apăsător al realităţilor pe fundalul cărora se proiectează acţiunea — să se menţină senzaţia de optimism şi vigoare şi continua perspectivă a bucuriei care, izbucnită în final, este presimţită în fapt de-a lungul întregului balet. El este perceput în primul rînd ca o suită de tablouri în plină mişcare, în care elementul colectiv este aproape continuu pe primul plan; opoziţiile între personaje, confruntările puternice, culmile patetice sînt mai puţin urmărite decît ideea generală, a triumfului tinereţii libere, căreia în fond îi este dedicată lucrarea. În rolul Doinei, Magdalena Popa are o creaţie memorabilă, fără îndoială factorul artistic de primă însemnătate în reuşita baletului.

Simfonistul fecund care este Wilhelm Berger ne-a oferit prima audiţie a două dintre lucrările sale recente: *Simfonia a VII-a (« Energia »)*, interpretată la 28—29 aprilie 1972 de către Filarmonica « George Enescu » dirijată de Mircea Cristescu, şi *Simfonia a VIII-a (« Luceafărul »)* pentru orchestră, cor mixt şi orgă, inclusă în concertul Orchestrei Radioteleviziunii, sub conducerea aceluiaşi dirijor, la 27 ianuarie 1972. Deşi cele două lucrări au la bază o sferă diferită de imagini, indicată chiar de titlu, prima fiind dedicată acelui « ...element al muzicii — şi mai întîi al vieţii în general, materiale şi spirituale — care generează şi impulsionează devenirile: energia »[3], iar cea de-a doua fiind o lungă meditaţie lirică muzicală pe marginea poemului lui Eminescu, ambele se arată definitorii în aceeaşi măsură pentru stilul lui Berger şi echilibrul afectelor ce-şi găsesc glas în creaţiile sale orchestrale. Mai menţionăm prima audiţie a *Concertului pentru vioară şi orchestră* de Liviu Glodeanu (solist Daniel Podlovski) la Radioteleviziune, în 23 martie 1972, lucrare ce-şi va găsi fără îndoială locul printre lucrările reprezentative ale genului concertant în noua creaţie muzicală românească, datorită îmbinării dintre soliditatea şi conciziunea structurii şi fantezia coloristic-timbrală extrem de eficient exprimată în scriitura instrumentală; tot astfel, *Jocurile festive* de Corneliu Dan Georgescu (10 şi 11 martie 1972 — Filarmonica « George Enescu ») ne-au luminat o nouă verigă a unui ciclu de lucrări ale tînărului compozitor, în care acesta realizează o transfigurare de mare subtilitate a unor elemente de sorginte

[3] Wilhelm Berger, din prezentarea *Simfoniei a VII-a (« Energia »)*, în programul de sală al concertului orchestrei simfonice a Filarmonicii « George Enescu », 28—29 aprilie 1972.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

folclorică — în speţă fragmente de melodii de joc din zonele Bihor şi Maramureş.

Două recitaluri instrumentale au fost dedicate, cu programe substanţiale, creaţiei româneşti de muzică de cameră. Primul, al violonistului Mihai Constantinescu, acompaniat la pian de Marta Joja (16 februarie 1972), a făcut o incursiune în istoricul sonatei de vioară autohtone, readucînd în actualitate unele lucrări de acum două decenii, ale lui Sabin Drăgoi şi Liviu Comes; punctul de maxim interes l-a marcat totuşi prima audiţie a *Muzicii solemne* op. 34 de Doru Popovici, lucrare de suflu dramatic plin de sinceritate, dedicată memoriei victimelor din lagărul de exterminare nazist de la Auschwitz. Al doilea recital, din 15 mai 1972, al soţilor Cătălin Ilea (violoncel) şi Marilena Dobre-Ilea (pian), a cuprins trei prime audiţii, începînd cu *Sonata* de factură clasicizantă a lui Wilhelm Berger şi sfîrşind cu *Sonata pentru violoncel solo* de Tiberiu Olah, caracteristică pentru inovaţiile, fundamentate totdeauna pe o justificare emoţională autentică, aduse în peisajul sonor contemporan de acest compozitor remarcabil. Între ele s-a situat *Sonata bizantină pentru violoncel* solo de Paul Constantinescu, o primă audiţie postumă de excepţională importanţă, care adaugă lucrărilor inspirate de melosul bizantin ale regretatului compozitor încă o pagină de mare frumuseţe şi atmosferă de nobilă reculegere.

Se cuvine adăugată la această depănare a primelor audiţii de însemnătate lucrările prezentate de cunoscutul cor de cameră « Madrigal » dirijat de Marin Constantin, în concertul extraordinar dat la 28 martie 1972. Am ascultat cu acel prilej *Obîrşii* de Mihai Moldovan, o nouă realizare în domeniul transpunerii corale contemporane a unor caracteristici ale sonorităţilor instrumentale folclorice româneşti, ca de pildă în fragmentul intitulat *Fluiere şi buciume*, poate cel mai evocator al întregii lucrări; pe de altă parte, scenele dramatice pentru cor a cappella, cor antic, solişti, recitator şi bandă magnetică intitulate *Remember*, inspirate compozitorului Dan Buciu de fragmente ale poemului *Surîsul Hiroşimei* de Eugen Jebeleanu, pun cu abilitate această complexitate de mijloace sonore în serviciul realizării unei atmosfere dramatice pline de sugestivitate.

În ce priveşte propagarea marilor valori ale creaţiei muzicale universale, se poate spune că stagiunea bucureşteană 1971—1972 a stat sub semnul lui Mozart. Se cuvine menţionat în primul rînd festivalul dedicat, în majoritate, unor creaţii mai puţin cîntate ale genialului maestru de la Salzburg, oferit de Orchestra simfonică a Radioteleviziunii române, sub conducerea încercatului mozartian Carlo Zecchi, în trei seri ale lunii ianuarie 1972 — 13, 16 şi 20; a fost un admirabil prilej de cunoaştere mai profundă a creaţiei de copilărie şi primă tinereţe a lui Mozart, începînd cu *Simfonia în Mi bemol major*, K.V. 16. Pe de altă parte, în luna mai (4, 7 şi 11), violonista bulgară Dina Schneidermann, acompaniată de Orchestra Radioteleviziunii sub conducerea lui Emanuel Elenescu, a realizat performanţa rară a prezentării celor şapte *Concerte* pentru vioară şi orchestră de Mozart, cu o incontestabilă autoritate instrumentală şi stilistică. Spre sfîrşitul stagiunii, la 19 şi 20 mai, dirijorul american Lawrence Foster a prezentat şi el un substanţial program Mozart la Filarmonica « George Enescu » *(Adagio şi fugă în do minor, Simfoniile nr. 40 şi 41)*. Paralel, stagiunea de cameră a Filarmonicii a programat ciclul « Lucrări camerale de Mozart », incluzînd îndeosebi *Quartetele de coarde*, cu concursul unor formaţii de prestigiu recunoscut (« Pro Arte », « Philharmonia », cvartetul Filarmonicii din Cluj etc.). Această acţiune mozartiană concentrică poate fi apreciată drept unul din semnele cele mai concludente ale evoluţiei gustului muzical al interpreţilor şi publicului românesc, în direcţia unor valori esenţiale, mai puţin spectaculare şi mai profunde, ale patrimoniului clasic. În aceeaşi direcţie, trebuie semnalat şi ciclul, de excepţională valoare educativă, « Muzică de epocă, Renaştere-Baroc », al Filarmonicii « George Enescu », care a permis audierea unor lucrări aparţinînd unor compozitori şi unor stiluri ce merită cu prisosinţă să intre în circuitul larg al vieţii de concert, ieşind din cadrul limitat al tratatelor de istoria muzicii. Unul din cei mai activi propagatori ai muzicii de epocă s-a dovedit dirijorul Ludovic Bacs, care a iniţiat şi formaţia bucureşteană de instrumente vechi, cu merite acum consolidate în domeniul reînvierii unor pagini de certă valoare şi frumuseţe ale trecutului muzicii de pe teritoriul României; familiarizat cu stilul caracteristic începuturilor clasicismului instrumental, precum şi cu acela al primelor timpuri de dezvoltare a artei lirice, el a iniţiat prezentarea în concert a operei *Încoronarea Poppeei* de Claudio Monteverdi (27 februarie 1972, Orchestra de Studio şi Corul Radioteleviziunii), sprijinit de un grup de solişti talentaţi şi realizînd o versiune convingătoare a uneia din capodoperele secolului al XVII-lea.

Numărul artiştilor oaspeţi ce au contribuit la strălucirea stagiunii muzicale bucureştene este impresionant şi simpla lor înşiruire încă ar fi concludentă pentru multitudinea de aspecte oferită de manifestarea unor personalităţi atît de variate. În perioada de care ne ocupăm, începutul l-a făcut mezzosoprana sovietică Zara Doluhanova (5 decembrie 1971), cu un recital alcătuit în chip predominant din muzică clasică rusă şi sovietică, care a valorificat din nou glasul cu inflexiuni bogate, atît de caracteristice, ale acestei mari cîntăreţe a Armeniei. La 3 februarie 1972, în programul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii a apărut violistul italian Dino Asciolla, interpretînd *Concertul* de Bartók, cu o sonoritate de remarcabilă calitate şi un gust muzical ales; diferită temperamental, cu o flacără romantică de neobişnuită intensitate şi cu o atitudine interpretativă înrudită cu o maestrului său Rostropovici, a apărut violoncelista sovietică Karine Gheorghian, care ne-a dat o versiune pasionantă a *Concertului* op. 129 de Robert Schumann (18 şi 19 februarie 1972). Din R. D. Germană ne-a vizitat dirijorul Herbert Kegel, muzician de mare soliditate a concepţiei arhitecturale a desfăşurărilor sonore, care a avut şi meritul de a ne prezenta o excelentă simfonie *(a V-a)* a compatriotului său Fritz Geissler (11 şi 12 februarie 1972); i-a urmat,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

după două săptămîni, la același pupitru al Filarmonicii « George Enescu », Adrian Sunshine, un dirijor american care trăiește mai mult în Anglia și care, judecînd după programul ales, s-a specializat în redarea lucrărilor vocal-simfonice (*Nănie* de Brahms și *Carmina Burana* de Carl Orff). Cunoscutul pianist mozartian austriac Paul Badura Skoda a apărut ca solist al *Concertului în do minor*, K.V. 491, evidențiind, pe lîngă o deplină claritate și transparență a redării textului, o anume răceală interioară (3 și 4 martie 1972). Cîteva zile mai tîrziu, la 15 martie, am avut revelația unuia din marii violoniști ai actualității în persoana tînărului sovietic Viktor Tretiakov, laureat cu premiul I al celui de al III-lea Concurs internațional « P. I. Ceaikovski »; extremă finețe a tehnicii și diversitate a nuanțelor, frazare inteligentă și diapazon coloristic larg — iată calități rar întîlnite într-o asemenea fericită îmbinare.

Președintele asociației « Prietenii lui Enescu » de la Paris, eminentul profesor, compozitor și șef de orchestră Tony Aubin, membru al *Institutului*, a fost, după cum am mai amintit, oaspetele Filarmonicii « George Enescu », oferindu-ne o excelentă versiune a *Suitei a II-a* a marelui compozitor român a cărui memorie o cinstește gruparea pe care o animă personalitatea sa; am ascultat de asemenea două mișcări din *Simfonia a II-a* a lui Tony Aubin (17—18 martie 1972). Cu o săptămînă mai tîrziu, într-un program de mare sobrietate, dirijorul cehoslovac Zdenek Kosler a dovedit că este un muzician de extremă eficiență, obținînd din partea orchestrei un randament bun, fără surplus de gestică inutilă; solista serii a fost tînăra Ilinca Dumitrescu, care în *Concertul nr. 3* de Beethoven a demonstrat progresele remarcabile înregistrate în ultimul timp, ca puritate a stilului și organicitate a pianisticii. Dintre pianiștii francezi din tînăra generație, s-a bucurat de prețuirea publicului bucureștean François Joël Thiollier, care a interpretat *Variațiunile simfonice* de César Franck (21—22 aprilie), într-o manieră ce reușea să îmbine respectarea tradiției cu o atractiv. notă personală. Un oaspete frecvent al sălilor de concert bucureștene, violoncelistul sovietic Daniil Șafran, a marcat de astă dată vizita sa printr-o integrală a *Sonatelor* de Beethoven, cu însoțirea la pian a lui Anton Ginsburg; în pofida cunoscutei senzualități a tonului lui Șafran și a unor oscilări în ținuta stilistică a execuțiilor, această seară de muzică de cameră (26 aprilie 1972) a marcat unul din evenimentele stagiunii, prin substanțialitatea programului și dezinvoltura virtuoză a celor doi parteneri.

Luna mai 1972 a fost însemnată de vizita unor personalități de renume mondial ale artei dirijorale. Roberto Benzi, cu o execuție discutabilă a *Simfoniei a VI-a*, « *Pastorala* » de Beethoven și una mai echilibrată a *Concertului de orchestră* de Bartók (5—6 mai), a dovedit totuși că se menține în primul plan al atenției; Igor Markevitch s-a impus din nou ca o individualitate complexă a baghetei, de o bogăție interioară și o putere de transmitere a emoției cu totul ieșite din comun (Festival Beethoven, cu *Simfonia a IX-a*, la Radioteleviziune, 17 și 19 mai); în fine, Serge Baudo și-a justificat (25 mai) renumele de care se bucură printre șefii de orchestră francezi, prin versiuni sclipitoare ale *Tragediei Salomeei* de Florent Schmitt și *Valsului* de Ravel (la Radioteleviziune).

În răstimpul de care ne ocupăm, am primit și vizita unor ansambluri de prestigiu; primul dintre ele a fost Orchestra simfonică a Radioteleviziunii din R. S. S. Estonă, dirijată de Neeme Iarvi și avînd ca solist pe pianistul Arbo Valdma, într-o briliantă versiune a *Capriciului* de Igor Stravinski (martie 1972); la 13 mai 1972, un grup de cîntăreți americani de culoare, în frunte cu William Warfield, a susținut un program de selecțiuni din cunoscuta operă a lui George Gershwin *Porgy și Bess*; în fine, am ascultat Orchestra simfonică din Birmingham dirijată de Louis Frémaux și cu participarea solistică a tînărului pianist englez John Lill (16 mai 1972), într-un program a cărui piesă de rezistență au fost *Variațiunile pe o temă de Purcell* ale lui Benjamin Britten; șirul se încheie cu Orchestra de cameră din Paris, dirijată de Pierre Duvauchelle și excelînd mai cu seamă prin colaborarea a doi remarcabili instrumentiști — harpista Martine Geliot și flautistul Maxence Larrieu.

Considerînd că această trecere în revistă, măcar și sumară, oferă un reflex al excepțional de bogatei stagiuni muzicale bucureștene, încheiem cu constatarea că ea a realizat un adevărat salt prin sfera de cuprindere a manifestărilor și interesul deosebit al acestora și cu speranța că ea va fi urmată de alte stagiuni cel puțin de aceeași amploare și diversitate.

★

Noiembrie — decembrie 1972. De astă dată, din multitudinea manifestărilor mai mult sau mai puțin obișnuite înlănțuite în primele luni ale noii stagiuni, ne permitem să desprindem două aspecte pe care le considerăm caracteristice pentru ceea ce pot oferi ele ca perspectivă de dezvoltare vieții muzicale românești.

Astfel, la 20 noiembrie 1972, într-unul din studiourile Radioteleviziunii a avut loc primul concert-dezbatere din cadrul «Tribunei creației contemporane românești». Succesul acestei manifestări a dovedit că ea venea să împlinească un deziderat general resimțit, acela al schimbului viu de opinii între creatorii de muzică și publicul căruia li se adresează lucrările lor, în vederea găsirii acelui *limbaj comun* menit să înlesnească comunicarea între podium și sală, să limpezească problemele nu o dată spinoase ce se pun auditoriului atunci cînd dorește să se apropie de compozițiile noi, ce folosesc un mod de exprimare în pas cu dezvoltarea contemporană a artei. În această împrejurare, compozitorii și-au putut explica ei înșiși lucrările, iar unii reprezentanți ai publicului au avut prilejul să-și exprime în mod cît se poate de firesc și direct părerile despre muzica ascultată și — mai mult — despre unele aspecte generale ale dezvoltării artistice din vremea noastră.

Semnificația concertului a fost, desigur, sporită, prin calitatea primelor audiții ce au fost înfățișate judecății auditoriului: *Melopeea* pentru flaut și

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

bandă de magnetofon de Liviu Glodeanu, *Pythagoreis* — muzică pentru bandă magnetică — de Lucian Meţianu, *patru lieduri* de Nicolae Coman (pe versuri de Carl Sandburg, Ion Brad, Mariana Dumitrescu) şi *Clepsidra II* — oratoriu pentru cor, orchestră, nai şi ţambal de Anatol Vieru.

Cel de-al doilea aspect pe care am dori să-l relevăm este legat de amploarea şi diversitatea manifestărilor la care a luat parte în această perioadă corul «Madrigal» al Conservatorului «Ciprian Porumbescu» din Bucureşti: a participat (20 noiembrie) la prima audiţie a oratoriului *Clepsidra II* de Anatol Vieru; a interpretat madrigale clasice şi muzică românească veche şi contemporană într-un original concert găzduit de Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România (27 noiembrie); a susţinut partea corală în audiţia-concert a operei *King Arthur* de Henry Purcell (3 decembrie). Toate aceste apariţii publice au dovedit că aria de cuprindere stilistică a formaţiei este în continuă creştere; de la puritatea, limpezimea, cizelarea — caracteristici care i-au adus prestigiul de ansamblu coral de reputaţie mondială — *Madrigalul* a trecut şi la o putere dramatică sporită, la o coloristică diversificată şi la flexibilitate ritmică exemplară, care dau o *greutate specifică* cu atît mai mare contribuţiei sale la peisajul muzical românesc al zilelor noastre.

ALFRED HOFFMAN

★

Crai nou, prima operetă românească. Comitetul de cultură şi educaţie socialistă al judeţului Braşov a organizat, între 26 februarie şi 1 martie, un festival în memoria importantului act de cultură românească ce a avut loc cu 90 de ani în urmă, la Braşov, anume premiera celei dintîi operete româneşti, *Crai nou* de Ciprian Porumbescu. Şi-au dat concursul un însemnat număr de artişti braşoveni. Muzicologi şi profesori din Braşov şi Bucureşti au evocat, prin conferinţe sau cuvinte introductive la spectacole, personalitatea marelui nostru înaintaş.

Festivalul s-a deschis în după amiaza zilei de 26 februarie, la Palatul Culturii din Braşov, cu un recital vocal şi instrumental susţinut de Ana Nigrim, Paul Nicolaescu, Liviu Teodor Teclu, Mioara Cînduleţ, Ursula Schenker şi Siegfried Schenker, continuat cu un program coral şi orchestral interpretat de corul Teatrului muzical, condus de Sava Vlad, şi de orchestra simfonică a Filarmonicii de stat « George Dima », dirijată de Mircea Lucescu, cu concursul violonistului Elemér Denes.

La 27 februarie, în sala Teatrului dramatic, după o prezentare a muzicologului Viorel Cosma, s-a reprezentat opereta *Lăsaţi-mă să cînt* de Gherase Dendrino.

Biblioteca municipală din Braşov a găzduit o expoziţie documentară, iar în după amiaza zilei de 29 februarie, conferinţa profesorului Ion Chirilă: *Ciprian Porumbescu şi Braşovul*, urmată de o audiţie muzicală.

În seara aceleiaşi zile, la Casa de cultură a studenţilor, Emil Micu, directorul Bibliotecii « Sf. Nicolae » din Schei, a citit evocarea: *Ciprian Porumbescu, moment semnificativ în viaţa muzicală a Braşovului.* A urmat un concert dedicat tuturor genurilor muzicale cultivate de Porumbescu, susţinut de studenţi ai Facultăţii de muzică şi de elevi ai Liceului de muzică şi ai Şcolii populare de artă, şi anume: Elena Gherman, Mihai Müller, Radu Florin, Mihaela Gherghiţean, Elena Chifor, Lucia Crişcă, Cornel Ilea, Horia Roman, Marilena Ionescu, Aurel Mohan, Emilian Ciubotă şi Julietta Dumbravă.

Manifestările s-au încheiat în seara de 1 martie cu scene din opereta *Crai nou*, interpretate de colectivul artistic al Teatrului muzical din Braşov. Spectacolul — prezentat de muzicologul Gemma Zinveliu — a avut loc la Liceul nr. 1, chiar în clădirea ce găzduise prima reprezentaţie a operetei lui Ciprian Porumbescu, în anul 1882.

★

În cinstea Conferinţei Naţionale a Partidului Comunist Român, ce a avut loc între 19 şi 21 iulie 1972, au avut loc numeroase producţii artistice susţinute atît de instituţiile de artă, cît şi de formaţii de amatori.

Dintre principalele manifestări organizate în Bucureşti menţionăm următoarele:

Opera Română a prezentat, la 1 iulie, o seară de balete. Poemul coregrafic într-un act *Zorile*, pe muzică de Alfred Mendelsohn, scenariul, regia şi coregrafia de Vasile Marcu, a avut în rolurile principale pe: Elena Dacian, Petre Ciortea şi Adrian Gheorghiu. În aceeaşi seară, *Nastasia* de Cornel Trăilescu a avut ca solişti pe Cristina Hamel, Ion Tugearu, Ileana Iliescu, Ştefan Bănică, Coca Nenciu, Victor Marcu, Bojidar Petrov şi Adrian Gheorghiu. Regia şi coregrafia Oleg Danovski. Orchestra a fost dirijată de Cornel Trăilescu. La 18 iulie s-a reprezentat baletul *Primăvara* de Cornel Trăilescu pe un libret de Alecu Popovici. Regia şi coregrafia: Vasile Marcu. În rolurile principale au dansat Magdalena Popa, Petre Ciortea, Ion Tugearu, Gheorghe Cotovelea, Dumitru Bivolaru, Adrian Gheorghiu, Ion Alexe, Gheorghe Constantinescu. Dirijor: Cornel Trăilescu.

La 22 şi 23 iulie au avut loc două spectacole cu opera *Carmen* de Bizet. Conducerea muzicală: Anatol Kisadji şi Paul Popescu. Solişti: Iulia Buciuceanu, Elena Cernei (Carmen), Maria Crişan, Teodora Lucaciu (Micaela), Constantin Iliescu, Cornel Stavru (Don José) şi N. Constantinescu, David Ohanesian (Escamillo).

Filarmonica de Stat «George Enescu» a închinat aceluiaşi eveniment concertul simfonic extraordinar de muzică românească din 20 iunie, de la Ateneul Român. Orchestra simfonică şi corul, sub conducerea lui Mircea Basarab, au interpretat: *Uvertura festivă*, în primă audiţie, de Diamandi Gheciu, *Simfonia în Do Major* de Mihail Jora şi oratoriul pentru voce solo, recitator, cor şi orchestră *Conste-*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

laţia omului de Tiberiu Olah, pe versuri de Vladimir Maiakovski. Solistă Elena Grigorescu, recitator Traian Stănescu, la orgă Nicolae Licareţ.

La teatrul de vară din parcul Herăstrău, orchestra simfonică şi corul, dirijate tot de Mircea Basarab, au dat un «concert estival» la 9 iulie. Programul a cuprins lucrări de largă popularitate ca: *Rapsodia I* de George Enescu, *Balada* de Ciprian Porumbescu — solist Ion Voicu —, *Invitaţie la vals* de Weber, *Preludiile* de Liszt, *España* de Chabrier şi *Corul oltencelor* şi *Marşul lui Tudor* din oratoriul *Tudor Vladimirescu* de Gheorghe Dumitrescu.

Radioteleviziunea Română a organizat la 17 iulie, în sala Studioului de concerte, festivalul intitulat *Omagiu Partidului şi Patriei Socialiste*. Orchestra simfonică şi corul, sub conducerea lui Iosif Conta, cîntăreţii Magda Ianculescu şi Dan Iordăchescu, violonistul Ion Voicu, cît şi un număr de actori şi-au dat concursul pentru susţinerea unui bogat program de cîntece şi versuri româneşti. Partea muzicală a spectacolului a cuprins lucrările: *Te cînt Partid* de Mircea Neagu, *Partid, sub flamurile tale* de Cornel Ţăranu, *O ţară am sub soare* de Vasile Timiş, *Pe calea soarelui* de Zoltan Aladar, *Cîntare patriei* de Vasile Donose, *Deschisă-i zarea tinereţii* de Liviu Ionescu, *Pas voios, tineret* de Laurenţiu Profeta, *României* de Doru Popovici, jocul *Olteneasca* de Paul Constantinescu, *Balada* de Ciprian Porumbescu, *Ţara mea* de Aurel Giroveanu şi *Partidul* de Vasile Popovici.

BRÂNDUŞA CĂPLESCU

CRONICA VIEŢII MUZICOLOGICE

Cel de al VII-lea Congres internaţional de estetică desfăşurat între 28 august şi 2 septembrie la Bucureşti a oferit muzicologiei, dacă nu prilejul afirmării categorice pe terenul unor consensuri estetice interdisciplinare — faptul evidenţiind odată mai mult o recunoscută autonomie a ştiinţei muzicii, un anumit caracter «închis» al ei —, în orice caz prilejul de a se rosti într-un context care invita la găsirea unor raporturi esenţiale între problematica estetică specifică, proprie domeniilor particulare de artă, şi cea generală a unei «filozofii a artei». Măsura în care, în cazul muzicii, atare raporturi există în mod obiectiv şi în care ele au fost observate, în dezbateri, atît de către specialiştii-autori ai comunicărilor, cît şi, mai ales, de către... nespecialişti (estetica plastică şi cea literară hotărînd, de fapt, profilul manifestării) ni se pare a fi fost determinantă pentru locul ocupat de muzicologie, nu numai organizatoric vorbind, ci şi în ce priveşte accesul ei la unele dintre ideile şi temele directoare ale congresului, în cadrul acestuia din urmă. Comunicările de muzicologie s-au distribuit — din punct de vedere al tematicii şi al unghiului de cercetare adoptat —, între adînciri ale specificului artei şi gîndirii muzicale — comportînd însă adeseori o cuprindere istorică şi estetică largă a fenomenelor (Enrico Fubini, *Estetica musicale e storiografia*, Günter Mayer, *Zur musikalischen Integration des Dokumentarischen*, Romeo Ghircoiaşiu, *Histoire de la musique et esthétique musicale*, Tibor Kneiff, *Differenziertheit als ein Kriterium von Werturteilen*, Gheorghe Firca, *Musiktheorie und kompositorisches Denken heute*, Anca Jalobeanu, *Modalités de l'œuvre ouverte dans la nouvelle musique roumaine*, Clemansa Firca, *La spécificité structurale-esthétique de l'expressionnisme musical)* —, dezbateri — nuanţate uneori istoric, psihologic sau sociologic — ale fenomenului muzical în lumina unor concepte şi categorii estetice fundamentale sau a unei fenomenalităţi artistice generale (Mircea Voicana, *Für einen zeitgemässen Stil*, R.A. Shape, *The Expressiveness of Music*, Jean-Yves Bosseur, *Vers un théâtre musical*, Fiorenzo Viscidi, *Il musicista come uomo e come artista*, Paul F. Marks, *The Application of the Aesthetics of Music in the Philosophy of the Sturm und Drang: Gerstenberg, Hamann and Herder*, Vasile Tomescu, *Aspects, esthétiques du problème de l'originalité dans la musique roumaine*), în sfîrşit, explicite confruntări, comparări, relevări de analogii ale gîndirii muzicale cu cea literară sau filozofică (Maria Hülle-Keeding, *Wagner et Baudelaire. Une nouvelle analyse structurale*, Yosio Francesco Nomura, *Essay for an eschatological aesthetics of music*, Dominique Bosseur, *Analyse comparée d'une philosophie du temps et d'une esthétique du «moment» en musique*, Catherine Backès-Clément, *L'opéra ou musique et philosophie)*. Departe de a fi strict delimitate şi exclusive, poziţiile amintite au comportat tangenţe şi întrepătrunderi, cîteodată chiar în cadrul uneia şi aceleiaşi comunicări. Poate fi considerat semnificativ pentru vocaţia muzicologiei de a răspunde marilor întrebări ale însăşi existenţei şi finalităţii artei faptul că aproape jumătate din numărul total al comunicărilor de muzicologie prezentate la congres a fost înscrisă în una din secţiile de cel mai acut interes ale congresului, cea de a doua, intitulată «Artă contemporană. Moartea artei?».

CLEMANSA FIRCA

★

Festivalul muzical desfăşurat la Brno, între 22 septembrie şi 1 octombrie, sub deviza «Metamorphoses musicae saec. XX», şi-a găsit o firească întregire într-un colocviu muzicologic a cărui proprie titulatură — «Homo hodiernus musicam audit» — evidenţia intenţia unei «prelungiri» pe plan teoretic a problematicii propuse de înseşi programele festivalului. Trebuie făcută totuşi distincţia de principiu că, în timp ce festivalul înfăţişa o realitate istorică pe care am putea-o defini drept aceea

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a valorilor «deja clasice» ale muzicii secolului al XX-lea, colocviul şi-a axat dezbaterile, istoric vorbind, pe fenomene mai noi manifestate în muzica universală de după 1950. Aşa cum sublinia Jiři Vysloužyl (Brno) în referatul de deschidere, tema actualului colocviu se deosebea de cele ale unora precedente, orientate spre «opera muzicală şi componentele sale structurale», în sensul legării ei de întrebarea: «*cum* şi *ce fel* de muzică ascultă omul de astăzi?». Este o întrebare ce implică într-o proporţie însemnată sociologicul şi psihologicul ca unghiuri de apreciere ale valorii în artă, în condiţiile schimbărilor radicale de sens şi stil intervenite în muzica contemporană, precum şi în acelea ale răspîndirii muzicii pe calea, cvasi necontrolată, a mijloacelor moderne de difuzare (mass media). Necesar în direcţionarea discuţiilor — deşi extrem de elaborat şi de încărcat în implicaţii filozofice şi filologice la o expunere verbală, ceea ce a şi iscat unele controverse oţioase — s-a dovedit referatul *Funktionale Musik* al lui Hans Heinrich Eggebrecht — Freiburg i. Br. Comunicarea a examinat critic, precizînd şi nuanţînd accepţiunile termenilor, noţiunile de *funcţional* (în sens sociologic), *autonomie*, *polaritate* etc., noţiuni care au apărut, în mod fortuit, şi în luările de cuvînt ale altor participanţi. Majoritatea referenţilor au fost de acord că, în consens cu prefacerile din opera de artă şi cu concepţiile teoretice şi estetice actuale, nu se mai poate vorbi de un «conţinut» al muzicii ca poartă de acces a receptorului spre lumea creatorului, ci de un «cîmp semantic» («semantische Ebene») a cărui aprofundare printr-o exegeză muzicologică de tip nou va fi în măsură să elucideze specificul informaţiei pe care muzica o transmite (vom menţiona în acest sens referatele susţinute de Zofia Lissa — Varşovia, Ludwig Finscher — Frankfurt a. M., Iuri Holopov — Moscova şi Tibor Kneiff — Berlin vest). Denotînd o apropiere de punctele de vedere ale structuralismului şi ale semioticii, astfel de luări de poziţii constituie pentru muzicologie un pas înainte pe calea reformulării metodelor sale, pe calea apropierii neconformiste de fiinţa muzicii însăşi.

GHEORGHE FIRCA

FILM — FILMOLOGIE

Trebuie spus din capul locului că stagiunea 1971—1972 a marcat un moment de certă cotitură în evoluţia cinematografului românesc. Dacă în ultimii ani, o serie de filme remarcabile din toate punctele de vedere, ca *Tudor*, *Pădurea spînzuraţilor*, *Duminică la ora 6*, *La patru paşi de infinit*, *Reconstituirea*, *Mihai Viteazul* sau *Prea mic pentru un război atît de mare*, se detaşa atît de net de ansamblul producţiei naţionale încît să ajungă chiar să capete un caracter de excepţie, în schimb, în prezent această supărătoare situaţie a fost inversată: excepţie fac cele cîteva filme mai puţin izbutite, care nu suportă comparaţie cu opere de succes de talia vigurosului film politic *Puterea şi adevărul* de Manole Marcus, sau admirabilei fresce de epocă *Felix şi Otilia* de Iulian Mihu, ca să nu cităm decît aceste două titluri.

S-ar părea aşadar că după o perioadă de tatonări şi experienţe fertile, cineaştii români au pornit în sfîrşit pe calea cristalizării unei adevărate « şcoli naţionale », cu aspiraţii şi valenţe proprii.

Cea de-a doua trăsătură caracteristică stagiunii din acest an o constituie de bună seamă accelerarea ritmului de apariţie pe ecrane a filmelor româneşti, fapt care face ca de la începutul anului încoace să fi avut ocazia de a vedea mai bine de o duzină de premiere. Este de bună seamă cea dintîi consecinţă a eforturilor depuse în ultimul timp pentru ameliorarea sistemului de producţie. Cercetările şi calculele specialiştilor au demonstrat că actuala echipare tehnică a Studiourilor Buftea oferă posibilitatea realizării unui număr de 25 de filme pe an, cu condiţia optimizării randamentului în toate sectoarele, începînd cu cel al producţiei propriu-zise. În vederea atingerii acestei medii anuale de 25 de filme, recent a avut loc o vastă reorganizare a structurilor studioului, ale cărui activităţi au fost repartizate, în mod egal, între cinci case de film. Bucurîndu-se de o existenţă autonomă, aceste case — conduse de către un scriitor sau un specialist din domeniul cinematografiei — sînt independente una faţă de cealaltă, fiind însă subordonate unui organism central — *România Film*.

Noile prefaceri administrative urmăresc mai multe ţeluri: pe de o parte să simplifice şi să scurteze pregătirea şi turnarea unui film, iar pe de altă parte să stimuleze un spirit de competiţie creatoare în rîndul cineaştilor. Totodată, avem toate motivele să credem că odată cu sporirea numărului de filme, vom asista şi la o spectaculară diversificare a subiectelor abordate.

De altminteri, preocuparea pentru o varietate tematică a început să dea roade încă din această stagiune, care ne-a oferit în cea de-a doua jumătate a anului: o dramă contemporană — *Drum în penumbră*; un «poliţist» — *Cu mîinile curate*; o comedie satirică — *Astă seară dansăm în familie*; un film de război — *Sfînta Tereza şi diavolii* şi, în sfîrşit, o evocare istorică — *Săgeata căpitanului Ion*. Rod al colaborării unui vechi şi experimentat cineast, Lucian Bratu, cu un foarte tînăr prozator, Petru Popescu, aflat la prima sa experienţă de scenarist, filmul *Drum în penumbră* se impune în primul rînd pentru curajul de a fi abordat un subiect aşa-zis «banal»: existenţa hărţuită a unei mărunte dactilografe pe care egoismul celor dimprejur o împiedică să fie fericită. Precizia şi discreţia cu care ne sînt dezvăluite, treptat, universul interior al eroinei şi micile ei înfrîngeri cotidiene înregistrate de-a lungul drumului ei în penumbră, în acea

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

zonă cenuşie dintre fericire şi nefericire, dintre împlinire şi ratare, fac din personajul Monicăi Holban una dintre cele mai interesante figuri feminine din cîte au apărut vreodată pe ecranele noastre. Excelenta creaţie a Margaretei Pogonat, ca întotdeauna de o sensibilitate rară, dă strălucire şi fior acestui film, în ciuda excesivei timidităţi a mijloacelor cinematografice utilizate de către regizorul Lucian Bratu.

Cu mîinile curate de Sergiu Nicolaescu se remarcă, dimpotrivă, pentru deplinul meşteşug al regiei. Nu este mai puţin adevărat, însă, că scenariul plin de dinamism al lui Titus Popovici şi Petre Sălcudeanu oferea un punct de plecare extrem de generos. Aşadar, un foarte bun film poliţist, realizat după toate regulile genului: mult suspens, multe împuşcături şi urmăriri cu maşina, plus elemente insolite de culoare locală care dau pitoresc acţiunii plasate în Bucureşti, imediat după sfîrşitul războiului. De altminteri, subiectul este inspirat din evenimente reale, pentru că în epoca aceea tulbure au existat într-adevăr cîteva bande de gangsteri împotriva cărora poliţia s-a văzut nevoită să organizeze bătălii în toată legea. O bună parte din succesul filmului, care a pulverizat toate recordurile de încasări, se datorează desigur jocului excelent al actorilor, începînd cu Sergiu Nicolaescu însuşi, interpret al unui personaj à la «Eliot Ness».

De o primire extrem de favorabilă din partea publicului s-a bucurat şi *Astă seară dansăm în familie*, în regia lui Geo Saizescu, unul dintre specialiştii noştri în materie de comedie. Descriind peripeţiile şi mai ales buclucurile unui cuplu de logodnici de profesie, filmul se compune dintr-o suită de gaguri şi de quiproquo-uri menite să sublinieze ideea moralizatoare a filmului. Prezenţa în echipa de actori a cîtorva din cei mai buni comici ai noştri, în frunte cu Dem. Rădulescu, Sebastian Papaiani sau Vasilica Tastaman, sporeşte verva şi umorul acestei farse care se vrea şi rămîne fără pretenţii.

Nu acelaşi lucru se poate spune însă despre *Săgeata căpitanului Ion*, film al cărui eşec se datorează faptului că regizorul Aurel Miheles n-a ştiut să se menţină în limitele unui film istoric din categoria B, ambiţionînd cu orice preţ să obţină un film de experiment artistic. Acţiunea se petrece în evul mediu, în timpul domniei lui Vlad Ţepeş, cunoscut mai cu seamă în vestul Europei sub numele de Dracula. Din păcate, prea multe de scris nu sînt nici despre *Sfînta Tereza şi diavolii* de Francisc Munteanu, deoarece, în ciuda faptului că se afla la cel de-al zecelea film al său, regizorul a dat dovadă de oarecare superficialitate în modul în care şi-a compus scenariul şi ulterior în felul cum l-a transpus pe ecran. De altminteri, criticii au întîmpinat filmul cu destulă răceală, fără să-şi menajeze termenii.

Ca întotdeauna, critica de film a continuat să joace un rol deosebit de activ în viaţa cinematografică a ţării, contribuind la alimentarea şi întreţinerea unui climat polemic constructiv. Principalele cotidiene, ca şi săptămînalele de artă şi cultură, au publicat nenumărate articole consacrate filmului românesc. Apreciind saltul calitativ înregistrat de ansamblul producţiei, majoritatea acestor materiale au evidenţiat totodată persistenţa unei evidente crize în domeniul filmului de actualitate, care pe lîngă faptul că este reprezentat sporadic pe ecrane, continuă să păcătuiască printr-un anume schematism. În acelaşi timp, au fost supuse dezbaterii şi unele aspecte ale creaţiei cinematografice. Astfel, unul din numerele revistei *Cinema* a fost dedicat unui subiect de acută actualitate, cel al «calităţii dialogurilor în filmele româneşti».

Recent, presa noastră a adus un omagiu, deopotrivă emoţionat şi solemn, memoriei regizorului Victor Iliu, care ar fi împlinit în această toamnă vîrsta de şaizeci de ani, dacă moartea nu i-ar fi retezat brutal firul vieţii, cu patru ani în urmă. Elev al lui Eisenstein, Victor Iliu a fost unul dintre pionierii cinematografiei noastre socialiste şi totodată autorul primei ei capodopere: *Moara cu noroc*, film realizat în 1965, după proza lui Ion Slavici. Din nefericire, boala care îi măcina surd forţele l-a împiedicat să-şi realizeze toate proiectele inspirate de imensul său talent. Pedagog fără de pereche, Iliu a exercitat o fericită înrîurire asupra tinerilor cineaşti care i-au stat în preajmă, începînd cu Liviu Ciulei sau Lucian Pintilie. Pentru toţi cei care l-au cunoscut, flacăra amintirii lui arde în sufletele noastre ca un model de integritate spirituală şi artistică.

Alături de această clipă de tristeţe, cinematograful român a cunoscut şi momente de sărbătoare. În cea de-a doua jumătate a anului prezenţa sa a fost deosebit de activă şi în afara hotarelor ţării, unde valoarea celor mai bune realizări ale sale a primit confirmarea internaţională a unor premii de prestigiu. Astfel, Juriul Expoziţiei internaţionale de artă cinematografică din cadrul Bienalei de la Veneţia a decernat premiul «Selectic» filmului *Felix şi Otilia* de Iulian Mihu. Cu aceeaşi ocazie filmul *Puterea şi adevărul* de Manole Marcus a obţinut Premiul de selecţie al Criticii. Documentarul şi-a cîştigat şi el lauri binemeritaţi: *Prin codrii de sub apă* de Ion Bostan şi *Gîzele Deltei* de Dona Barta au fost încununate cu Premiul «Perla TV '71», decernat la Festivalul de filme de televiziune de la Milano, în timp ce *Maeştrii lemnului* de Constantin Budişteanu a fost recompensat cu Premiul Maurizio '72 la Festivalul filmului de artă populară de la Orvieto; iar *De la 3 la 5 ani*, film sportiv plin de prospeţime dedicat copiilor de aceste vîrste de către Eugenia Guţu, a primit la Festivalul CIDALC al filmului sportiv de la Reims Premiul Secretariatului de stat pentru tinerime şi sport.

Nu putem încheia acest scurt tur de orizont fără să amintim că la începutul toamnei, Bucureştiul a avut cinstea să fie gazda unei prestigioase manifestări internaţionale — Cel de-al şaptelea Congres internaţional de estetică, dedicat cercetării noilor raporturi stabilite între estetica, arta şi condiţia umană contemporană. Luînd cuvîntul în cadrul dezbaterilor organizate în secţia a şasea, reprezentantul ţării noastre, dr. Ion Cantacuzino, a remarcat că în cercetările lor teoretice esteticienii au tendinţa să considere încă cinematograful drept o Cenuşăreasă a artelor.

MANUELA GHEORGHIU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

R E C E N Z I I

PASCAL BENTOIU
Imagine şi sens. Eseu asupra fenomenului muzical
Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, 1971, 216 p.

Se spune că astăzi arta e pîndită de primejdie de moarte. Riscăm să o sufocăm încercînd s-o stăpînim în întregime cu inteligenţa noastră prea ispitită de precizie. Dar o facem să se destrame din nou în haos şi dacă o lăsăm la voia întîmplării, dezamăgiţi de limitele raţiunii tocmai acum, cînd raţiunea e mai puternică decît a fost vreodată. Înţelepciunea noastră întru salvarea artei ar fi, se mai spune, să ne acceptăm limitele, înţelegînd şi miracolul pe care numai ele îl fac posibil. Căci, dacă mintea noastră ar avea puterea să pătrundă şi să priceapă totul, unde ar mai fi miracolul artei?

Artă înseamnă *imagine*, deci o limitare, purtătoare de sens, care e nelimitat. *Ce* şi *cît* putem cunoaşte în artă? Iar cunoscînd, *ce* şi *cît* putem determina şi *cum* anume? Sînt frămîntările dintotdeauna ale artistului. De aceea şi par uneori lucruri banale. Totuşi, în loc să se lămurească cu timpul, ele par azi mai încurcate ca oricînd. Pascal Bentoiu izbuteşte să ni le descurce într-o admirabil de sistematică expunere de poetică, pe care ne propunem să o discutăm într-un studiu mai vast, fiindcă e şi interesantă, şi foarte tipică pentru o anumită atitudine.

Imaginea muzicală, arată Pascal Bentoiu, are specificul ei. Ea este cea mai mică « unitate posibilă a fluxului muzical [căruia îi putem spune astfel numai cînd este « produs intenţionat... şi prezentînd o coeziune interioară »], avînd în cadrul coeziunii generale o coeziune particulară sporită ». Imaginea muzicală e un fapt de memorie, pentru că muzica se desfăşoară în timp. Imaginea muzicală are mai întîi o existenţă virtuală, *structura*, ca « program de acţiune », ea devenind abia în act imagine adevărată. Cînd structura ca existenţă în sine capătă existenţă pentru altul, se petrece atunci un proces dinamic, continuu. Unuia muzica îi spune mai mult, altuia mai puţin. Depinde de cît eşti de pregătit ca să-i primeşti semnificaţiile. În artă n-ai încotro: bogaţia la bogăţie trage. Cineva a numit acest proces chiar *sens*. Pascal Bentoiu îl numeşte *configuraţie*, care *conduce* spre sens. Configuraţia este ceea ce se petrece în noi cînd ascultăm muzica. Ea se înfiripă prin operaţia cea mai caracteristică a minţii omeneşti: sinteza. În ea este esenţa configuraţiei, accentuează Pascal Bentoiu, configuraţia întrupîndu-se în sinteze progresive numai urcînd în spirală, printr-un şir de analize şi asociaţii, spre o imagine ideală. Configuraţia fiind « structură psihică », are o determinare individuală, dar prin aceasta şi istorică. Se schimbă nu numai de la individ la individ (ba chiar pentru acelaşi individ), ci şi de la o perioadă la alta. Configuraţia s-ar ivi deci mai mult fără voia decît cu voia noastră.

Sensul, însă, înseamnă gîndire conştientă, intenţie. Într-un fel, sensul e o sărăcire a configuraţiei. Dar de fapt e o economie care îmbogăţeşte, pentru că se propune o ordine şi se instituie o valoare. Sensul, spune Bentoiu, este « *o realitate psihică de o complexitate şi coloratură variabile care există iniţial într-o organizaţie psihică şi care — prin intermediul materialului — este transmisă altei organizaţii psihice* ». Şi dacă, după cum spune mai departe Pascal Bentoiu, « *muzica semnifică pentru ascultător pe un dublu plan: cel direct, imediat, al materialului, şi cel rezultat dintr-o determinare semantică pe bază de convenţie tacită* », înseamnă că trebuie să căutăm sensul muzicii numai în ea însăşi, nicidecum în afara ei. Mai înseamnă şi că trebuie să admitem că arta are o ambiguitate fundamentală, idee de care uneori ne speriem. În artă nu se comunică prin structurile de o riguroasă precizie, ci mai mult: te împărtăşeşti de la un *sens*, care se sprijină pe configuraţia ale cărei variaţii sînt practic infinite şi nedefinite.

Pascal Bentoiu, compozitorul, caută să ne facă să înţelegem temeiurile obiective şi pe cele subiec-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tive ale făuririi *formei*. Singura raţiune de a fi a formei este aceea de a transmite sens. Nici nu se poate comunica altfel sensul decît prin formă. Dar forma în sine nu are valoare. Ea nu poate fi, spune Bentoiu, decît perfectă. Căutarea perfecţiunii formale e o falsă problemă, ne previne el.

De fapt, în unitatea de organism pe care o întruchipează opera de artă, *structura*, *configuraţia* (deci *imaginea)* şi *sensul* nu pot fi separate decît abstract, pentru a le cunoaşte mai bine.

Dar, dacă ceea ce poate artistul stăpîni şi determina cu precizie este numai o abstracţie — structura, iar sensul pe care vrea să-l transmită nu-l poate controla decît pe temeiul eficienţei configuraţiilor, ce nu pot fi cunoscute decît aproximativ, şi dacă opera de artă nu are valoare decît cînd poartă un sens, cum poate şti creatorul dacă îi izbuteşte o operă de valoare? Şi, dacă nu ştie (sau nu-l interesează să ştie), care este totuşi condiţia ca artistul să realizeze o operă de artă? Pascal Bentoiu răspunde simplu şi dezarmant: artistul trebuie să aibă geniu sau măcar talent. Iar pentru a primi cum se cuvine ceea ce cu generozitate îţi dă geniul, tu, om obişnuit, nu ai decît să cauţi a te îmbogăţi sufleteşte, ca să poţi iubi. Pentru că ajungi să înţelegi arta iubind-o mai întîi.

ANCA JALOBEANU

JAR. BARTOŠ, ROŽENA BRODSKÁ, FR. ČERNÝ, MIROSLAV KAČER, JAR. PALEC. VL. PROCHÁZKA, ADOLF SCHERL, BOŘIVOJ SRBA
Dějiny českého divadla. Národní Obrozené
Praha, 1969, II, 430 p.

Al II-lea volum al *Istoriei teatrului ceh* tratează o perioadă destul de scurtă, de la 1785 pînă la revoluţia burghezo-democratică din 1848, adică *perioada renaşterii naţionale*. Se înţelege că arta teatrală se amplifică şi creşte considerabil volumul manifestărilor de teatru, paralel cu dezvoltarea literaturii şi artelor frumoase. Întreaga evoluţie a teatrului din această perioadă e inclusă într-un singur capitol, al V-lea: *Teatrul în ţările cehe în perioada destrămării feudalismului şi trecerii la capitalism*, care, la rîndul lui, e împărţit în trei subcapitole.

Odată cu primele semne ale destrămării feudale, apar şi *Începuturile teatrului burghez*, care parcurge cîteva etape (1785—1812). Noul teatru ceh, cu caracter permanent, îşi face apariţia spre sfîrşitul secolului al XVIII-lea. Prima scenă care îşi propune să dea spectacole pentru publicul ceh este aşa-zisul « Teatru patriotic » din Praga. Era prin 1786. Pe scena acestui teatru aveau loc spectacole în cele două limbi: cehă şi germană. Publicul praghez a asistat în această epocă la o suită de piese cu caracter patriotic şi cu ambiţii artistice, însă în aceeaşi măsură şi la tălmăciri din Shakespeare, Schiller, Lessing, von Kleist, Molière ş.a. Cu trei ani mai înainte însă, contele Franz Nostitz-Rieneck, guvernatorul regatului ceh şi adept fervent al iluminismului josefinist, construise la Praga un teatru care, din punct de vedere tehnic şi artistic, se afla la nivelul instituţiilor similare din Europa centrală. Repertoriul teatrului era alcătuit din piese în limba germană, care alternau cu spectacole de operă ale unor ansambluri italiene.

Spre deosebire de perioada anterioară, barocă, cînd predomina tendinţa de a ului spectatorul în fel şi chip, de astădată, alături de « culise tip », se întîlnesc costume şi măşti stilizate, menite să realizeze optic trăsătura socială a personajului.

În perioada reacţiunii feudale de după revoluţia franceză şi în timpul războaielor napoleoniene, teatrul ceh intră în declin, mai exact, anul 1793 poate fi considerat ca începutul unui declin treptat şi de lungă durată. În vara anului 1803, « teatrul patriotic » încetează să mai funcţioneze în baraca din « oborul cailor » şi obţine în schimb sala de mese a mănăstirii dominicanilor din Malá Strana. După 1805, la Praga nu funcţionează decît teatrul Nostitz, devenit acum « teatrul regal al stărilor », care dispunea de două scene, una în Oraşul vechi şi cealaltă în Malá Strana.

Atît teatrul profesional din Praga, cît şi teatrele de amatori din unele oraşe provinciale, contribuie la cristalizarea şi îmbogăţirea dramaturgiei cehe, care joacă un rol pregnant în cadrul mişcării de redeşteptare naţională. Teatrul de amatori de la finele secolului al XVIII-lea şi începutul celui următor duce lupta împotriva ultimelor reziduuri de teatru popular şi religios din epoca barocă. Ele sînt înlocuite cu motive luate din teatrul profesional.

La sfîrşitul războaielor napoleoniene şi în ultima perioadă a întăririi reacţiunii (1812—1834), datorită teatrului de amatori mişcarea teatrală din Praga se însufleţeşte din nou. După 1812, teatrul ceh prezintă, în mod manifest, o tendinţă naţionalistă. Autorii volumului împart manifestările teatrului ceh aflat în slujba mişcării de redeşteptare naţională în două etape: prima o formează spectacolele de amatori de pe scena teatrului « stărilor », între 1812 şi 1834, iar cealaltă etapă cuprinde reprezentaţiile date de actorii profesionişti pe scena aceluiaşi teatru. Pînă pe la 1822, repertoriul se limitează la piese despre cavaleri şi briganzi. Oarecum deosebit era cel al teatrului de amatori Teisinger, pe scena căruia aveau loc spectacole din dramaturgia naţională. Provenit dintr-un teatru de familie, teatrul Teisinger a funcţionat foarte puţin, între 1821 şi 1824. Şi la Brno exista un « Teatru regal municipal », al cărui repertoriu — dramă şi operă — se asemăna foarte mult cu acela al teatrului german din Praga. Abia din a doua jumătate a secolului al XIX-lea au început şi acolo spectacole în limba cehă. Specificul repertoriului dintre 1812 şi 1831 a fost caracterul lui de agitaţie patriotică; se jucau piese istorice de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tip cavaleresc, însă, începînd din 1823, apar şi spectacole din operele muzicale clasice.

Spre a îmbrăţişa principalele aspecte ale vieţii teatrale din ţările cehe, autorii sînt nevoiţi să lărgească expunerea. Astfel, se precizează că *publicul de teatru* din această perioadă era eterogen, uneori manifestîndu-şi preferinţa pentru alt gen de distracţii: acrobaţi, scamatori, comedianţi, echilibrişti, călăreţi de circ ş.a. În acelaşi timp, *dramaturgia cehă* e în plină ascensiune şi e prezentă în toate repertoriile, alături de numeroase traduceri din literatura universală. Interesantă este evoluţia raportului dintre numărul *actorilor profesionişti şi amatori* pe scena teatrelor cehe din Praga. Dacă în secolul al XVIII-lea, actoria avea în parte un caracter profesionist, în schimb, între 1812 şi 1834 ea trece în mîinile amatorilor.

În programul spectacolelor de *operă* figurau numai compozitori străini: Weber, Rossini şi mai cu seamă Mozart. E semnificativ faptul că *teatrul de amatori* şi *păpuşile* se dezvoltă cu multă vigoare, chiar în dauna teatrului profesionist, dar ambele forme au contribuit într-o mare măsură la dezvoltarea mişcării de redeşteptare naţională. Începuturile teatrului de păpuşi stau sub influenţa magică a lui Matei Kopecky (1775—1847), care cu o neasemuită pasiune şi-a închinat viaţa păpuşilor. La început, repertoriul era preluat de la ansamblurile ambulante ale actorilor străini din secolele XVII şi XVIII, însă începînd de pe la 1820, apar şi bucăţi scrise anume pentru păpuşarii cehi. Pe căi rămase pînă azi nelămurite, în faţa spectatorilor cehi au ajuns şi episoade din răscoala lui *Horea şi Cloşca* şi *Asediul Sibiului*, din 1785. Între 1812 şi 1831, scriitorii cehi s-au străduit să acopere întreaga structură a genurilor solicitate de teatrul ceh burghez. Dacă spre sfîrşitul secolului al XVIII-lea, repertoriul ceh depindea în întregime de dramaturgia germană, între 1812 şi 1834 teatrul ceh se emancipează, creîndu-şi un profil propriu.

În ajunul şi în timpul revoluţiei burghezo-democratice, 1834—1848, ies la iveală valori cu totul noi. Sporeşte considerabil numărul iubitorilor de teatru şi, sub influenţa dramaturgului Josef Kajetán Tyl (1818—1856), se acreditează convingerea că teatrul e unul din cele mai eficace mijloace de comunicare cu masele. Pretutindeni se reprezintă de preferinţă povestiri dramatizate cu cîntece şi dans. Spre a limita apelul la povestirile romantice, un grup de scriitori, în frunte cu Tyl, creează în genuri minore noi ca, de pildă, farsa şi vodevilul, care zugrăveau viaţa contemporană a burgheziei.

Prin 1831, Tyl, urmat de un grup de scriitori, deschide un *teatru nou în locuinţa sa din Malá Strana*, pe scena căruia se reprezintă piese din repertoriul naţional. Dar întîmpinînd numeroase dificultăţi în realizarea aspiraţiilor sale, în 1835 teatrul din Malá Strana îşi închide porţile. Concomitent, o mişcare teatrală similară se desfăşura şi în jurul « Teatrului municipal regal » din Olomouc (Moravia). Spectacolele aveau loc alternativ în limbile cehă şi germană. Actorii erau toţi profesionişti. Intelectualii cehi din Moravia se străduiau să înfiinţeze un ansamblu de teatru ambulant, cu actori profesionişti. Pentru teatrele cehe din provincie, abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea au început să ia fiinţă echipe profesioniste.

Autorii acestui volum pun un accent deosebit pe funcţia culturală a teatrului de amatori care, înainte de anii revoluţiei din 1848—1849, ia un mare avînt. În adevăr, între 1830 şi 1850 existau, în diferite oraşe şi localităţi din ţările cehe, 124 de teatre şi ansambluri de amatori. Interesantă este apartenenţa de clasă a celor care activau mai ales în ansamblurile de amatori din Praga. În oraşul-capitală a regatului ceh au apărut atunci grupuri de amatori recrutaţi din rîndurile ucenicilor şi ale micilor meseriaşi. Printre pionierii teatrului muncitoresc se citează de obicei ansamblul muncitorilor tipografi, care dădea spectacole pe o scenă din Malá Strana. Prin anii '30, se întîlnesc cercuri de amatori, bine organizate, care dispuneau de săli speciale. În unele oraşe, amatorii dădeau şi spectacole de operă.

O problemă arzătoare care a frămîntat intelectualitatea cehă încă de la finele secolului al XVIII-lea era construirea unui local de teatru. O încercare făcută în acest sens prin 1845 a eşuat. Autorităţile vieneze n-au dat cuvenita aprobare. Reactualizată în primele zile ale revoluţiei de către Tyl, ideea construirii unui teatru naţional se va realiza abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Impozanta clădire care străjuieşte azi pe malul drept al Vltavei, denumită şi « Capela de aur », este opera generaţiei de intelectuali din deceniul al nouălea.

În perioada prerevoluţionară, ca şi în timpul revoluţiei din 1848—1849, creşte brusc numărul spectacolelor cehe de la teatrul « Stărilor ». Tyl ia conducerea ansamblului ceh şi lărgeşte considerabil tematica repertoriului. Pe lîngă dramaturgia naţională, care aduce pe scenă piese istorice, dar şi teme din viaţa contemporană, se resimte influenţa nemijlocită a literaturii dramatice europene romantice. În astfel de condiţii, teatrul ceh străbate cu succes anii revoluţiei burghezo-democratice, înscriind ultima pagină din istoria culturii teatrale în epoca renaşterii naţionale.

Prin proporţiile ei impresionante, prin bogăţia materialului documentar oferit, *Istoria teatrului ceh* este o lucrare monumentală, o contribuţie valoroasă, nu numai la istoria culturii teatrale din ţările cehe, dar şi din întreaga Europă centrală.

Tr. Ionescu-Nişcov

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

JEAN-LUC DEJEAN

Le théâtre français d'aujourd'hui

T. Nathan, Alliance française, Paris, 1971

Cartea lui Jean-Luc Dejean despre *teatrul francez de astăzi* pare, la o privire fugară, doar o lucrare de popularizare, construită după o schemă extrem de simplă: o parte întîi despre continuatori, în care sînt urmărite pe rînd drama şi comedia înainte şi după 1955; o parte a doua despre înnoitori, în care sînt analizate sursele şi evoluţia teatrului contemporan nonconformist; o parte a treia, care discută probleme de regie şi concepţii regizorale, şi o ultimă parte, cu tentă sociologică, în care este vorba despre teatru şi public, la Paris şi în provincie. Ilustraţiile numeroase şi prezentarea grafică a textului ne îndreptăţesc de asemenea gîndul că am avea în faţă un manual şcolar oarecare. Cu atît mai mare este surpriza de a constata că, într-un număr restrîns de pagini, neîngreuiate de trimiteri inutile, Jean-Luc Dejean reuşeşte să ne ofere o imagine completă, coerentă şi într-o manieră personală despre teatrul francez din secolul nostru, surprinsă de un om de teatru autentic.

Cartea nu numai că nu se rezumă la dramaturgie şi ţine seama întotdeauna de toate implicaţiile unei opere, dar abordează teatrul francez în corelaţie cu fenomenul teatral din toată lumea, căutînd influenţele reciproce şi nesfiindu-se a vorbi pe larg despre un Brecht, un Gordon Craig, un Grotowski.

Aşa cum a fost concepută, lucrarea nu permitea o analiză aprofundată a operelor lui Montherlant, Anouilh, Ionesco, Adamov, Beckett, Vian, Arrabal etc., dar e căutat miezul lor concentrat, ceea ce aduc cu adevărat nou în teatru, fiecare capitol oferind astfel cheia unei posibile cercetări a artistului într-o nouă lumină. (Teatrul lui Beckett, de exemplu, este considerat din perspectiva barocului.)

Cartea e plină de sugestii interesante. « Revoluţia » înfăptuită în teatru în ultimele decenii este văzută ca fiind opera în primul rînd a regizorului, pe cale de a deveni astfel în exclusivitate artistul creator de *teatru*. Dejean demonstrează nu numai dispariţia treptată a comediei, ci încearcă să schiţeze şi posibilele cauze, dintre care una ar fi renunţarea definitivă la o strictă delimitare a genurilor, amestecul permanent de tragic şi comic, ca urmare a morţii definitive a tragediei cu eroii ei supraumani. Cauza proliferării teatrului de provocare, care a invadat scenele occidentale din 1960 încoace, este căutată într-o reacţie împotriva teatrului absurd, la rîndul lui urmaş direct al teatrului filozofic, prin definiţie anti-teatral. *Le théâtre nouveau* nu face şi el decît să dovedească omniprezenţa absurdului, dar cu arme diferite, dintre care cea mai importantă este transformarea limbajului pînă la schingiuire. Dar esenţa acestui « teatru nou » stă în efortul de a schimba nu unul din elementele expresiei scenice, ci pe toate dintr-o dată. Spectacolele gen « Living Theater » şi « happening »-urile sînt văzute în corelaţie cu teatrul brechtian, dar şi cu concepţiile regizorale ale unui Copeau ori Vilar, cu teatrul popular.

Cea mai interesantă parte a cărţii ni se pare cea despre regia contemporană, care ne oferă o imagine a evoluţiei concepţiei despre montare, de la Antoine pînă în zilele noastre, cu date preţioase despre interferenţele şi divergenţele dintre concepţiile unui Meyerhold, unui Dullin, unui Planchon. Nu numai teatrul francez, dar şi teatrul universal contemporan ni se înfăţişează astfel în primul rînd ca un efort continuu de a-i smulge teatrului zorzoanele convenţionale, de a aera locul închis al scenei italiene, de a alunga fantoma psihologiei, de a schimba conceptul despre teatru din rădăcinile lui, adică de a se întoarce la izvorul pur.

Jean-Luc Dejean se arată partizan fără ezitări al necesităţii acestei revoluţii şi speranţele lui se îndreaptă spre regizor, dar nu neglijează nici părerile contrare, nu minimalizează rolul actorului şi nu absolutizează. Din cartea lui, fenomenul teatral ne apare ca o parte integrantă a societăţii moderne, extrem de vie şi de activă şi în care mocnesc puteri înnoitoare de lumi.

Teatrul viitorului, aşa cum pare el a se configura din cartea lui Dejean, cheamă în minte cuvintele lui Lorca pe care autorul nu le citează, dar pe care le-ar fi putut cita: « Teatrul este poezia care iese din carte şi ia formă omenească. Şi pe măsură ce se întrupează vorbeşte şi zbiară, plînge şi disperă. Teatrul cere ca personajele sale să apară în scenă în veşmînt de poezie, dar să li se vadă şi oase şi sînge. Trebuie să fie atît de umane, atît de groaznic tragice, şi legate de viaţă şi de lumină cu asemenea forţă, încît să le ţîşnească de pe buze cuvinte pline de dragoste şi deznădejde ».

ROXANA EMINESCU

FRANCISCO RUIZ RAMÓN

Historia del teatro español. 2. Siglo XX

Alianza Editorial, Madrid, 1971

Istoria teatrului spaniol, Secolul al XX-lea a lui Francisco Ruiz Ramón, concepută ca o lucrare de sine stătătoare, nu este de fapt o istorie a teatrului, ci o istorie a dramaturgiei spaniole contemporane. Pentru autor, teatrul se confundă cu textul dramatic sau, în orice caz, piesa scrisă pare a fi pentru el elementul fundamental al artei teatrale, gînd pe care nu-l pune nici o clipă sub semnul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

întrebării. Dar în același timp, ori de cîte ori discută textul, nu pierde din vedere că destinul lui este să fie reprezentat pe scenă și analizează opera din acest unghi. Astfel, atunci cînd vorbește despre teatrul lui Miguel de Unamuno, interpretează fiasco-ul acestuia ca urmare a schematismului după care își construiește piesele, fără suficientă instalare în realitatea carnală a teatrului, și ca urmare a existenței în el a unor personaje fără funcție dramatică propriu-zisă. Despre *El hermano Juan o el mundo es teatro* spune: « Ne interesează interpretarea pe care o dă Unamuno figurii lui Don Juan, dar nu Don Juan-ul unamunian, pentru că acesta nu reușește să existe într-adevăr pe scenă ».

Această poziție odată înțeleasă, cartea lui Ruiz Ramón apare ca o lucrare importantă, nu numai pentru cercetătorul de literatură. Este o lucrare istorică, construită pe o documentare extrem de riguroasă, care oferă prețioase indicații bibliografice despre piese, dar și despre respectivele puneri în scenă și, în același timp, o lucrare de critică îndrăzneață, cînd autorul nu se sfiește să combată părerile unor celebri predecesori (Zamora Guerrero) propunînd, de cele mai multe ori, un nou punct de vedere seducător.

Încă din sumar ne apare dubla valență a cărții, concepută în același timp ca o istorie firească, urmînd succesiunea de generații, dar și ca o istorie a ideilor, titlurile de capitole sugerînd etapa istorică (cap. 1, *Sfîrșit de secol și început de secol*; cap. 6, *Moștenitori și noi moștenitori sau continuitatea fără ruptură*; cap. 8, *Dramaturgi de penultimă și ultimă oră* etc.), iar subcapitolele conducînd spre idee *(Valle-Inclán și teatrul în libertate, Buero Vallejo și pasiunea adevărului, Teatrul protestului și al denunțării)*.

Cartea începe cu teatrul faimoasei generații de la '98 și-și încheie drumul în anul 1968. Teatrul spaniol din acest ultim secol ne apare ca un fenomen unitar, surprinzător de bine integrat în spiritualitatea europeană și cultivînd în același timp cele mai pure caracteristici naționale, cu două mari linii de evoluție, ce nu rareori se împletesc: *teatrul poetic*, al cărui inițiator este Eduardo Marquina și al cărui genial reprezentant rămîne Federico García Lorca, și teatrul *esperpentic*, pe care îl ilustrează strălucit inventatorul lui, Ramón del Valle-Inclán. Despre acesta din urmă Francisco Ruiz Ramón ne oferă un capitol strălucit, luminîndu-i opera din unghiuri din care ne apare uluitor de modernă și tulburătoare. Teatrul lui Valle-Inclán, adăpat la cel mai autentic izvor goyesc, își inspiră numele dintr-o imagine goyescă: *esperpento* = sperietoare, adică ceea ce nu e nici om, nici lucru, ci un avorton de creație pygmaliană. Valle-Inclán vede Spania ca o deformare grotescă a civilizației europene. Eroii clasici reflectați în oglinzi concave dau *esperpento*-ul și exprimă sensul tragic al vieții. Această « extraordinară aventură a teatrului european » se petrecea în deceniile doi și trei ale secolului. Astăzi Valle-Inclán ne apare ca un coborîtor în infernul absurdului înaintea lui Beckett ori Ionescu, ca un precursor al lui Artaud în al său *teatru al cruzimii*, și în același timp ca un « homme révolté »: « Dumnezeu nu se uită la ceea ce facem: ne întoarce spatele » (din *Divinas palabras)*.

Capitolele despre Sastre, Buero-Vallejo, Casona sînt de asemenea bogate în sugestii. Cel mai interesant însă este capitolul 8 și cel din urmă, despre teatrul de penultimă și ultimă oră, « nu un teatru de tăcere, ci un teatru invizibil », pentru că nu poate vedea luminile rampei, așa cum caracterizează Ruiz Ramón teatrul spaniol angajat. Faptul că în Spania teatrul absurdului a fost respins fără ezitare i se pare un fenomen simptomatic, ca și faptul că, pe lîngă existența acelui teatru numit « public », cel de *mass media* — caracterizat printr-o lipsă de profunzime și îndrăzneală, printr-o monotonie tematică spre genul pieselor roz —, în Spania anilor din urmă teatrul angajat reprezintă un fenomen greu de ignorat. Imaginea dramatică a omului simplu, strivit de forma pe care o ia destinul celor umili: injustiția socială, începe să ocupe locul principal în dramaturgia de valoare a unor Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Rodríguez Buded, José Martin Recuerdo, Rodríguez Mendez. Acest capitol se încheie cu o listă de « nume pentru viitor », posibil plan de sumar al altei istorii de teatru spaniol contemporan: « Să sperăm că teatrul acesta nu va continua să rămînă un teatru de catacombe, nici un teatru al tăcerii, că nu se va descoperi prea tîrziu că în jurul anilor șaizeci un grup de dramaturgi spanioli scriau *la timp*, *tocmai la timp*, exact în momentul istoric, un teatru atît de original și valoros, atît de pletoric și inventiv, de radicală noutate expresivă și tematică, de formă și conținut, aidoma celui al contemporanilor ».

R.E

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

B I B L I O G R A F I E

T E A T R U

VALERIU ANANIA, *Steaua zimbrului*, Edit. Eminescu, Bucureşti, 1971, 236 p.

JEAN ANOUILH, *Cher Antoine sau iubirea ratată*, traducere de Andrei Băleanu, Edit. Univers şi Teatrul Naţional « I. L. Caragiale », Bucureşti, 1971, 109 p.

AUREL BARANGA, *Opinia publică. Cinci comedii*, prefaţa de V. Bârseanu, Edit. Minerva, Bucureşti, 1971, 470 p.

AUREL BARANGA, *Teatru, Comedii*, vol. I—III, Edit. Eminescu, Bucureşti, 1971, 366 + 394 + + 342 p.

LUCIAN BLAGA, *Teatru*, ediţie şi prefaţă de Eugen Todoran, Edit. Minerva, Bucureşti, 1971, 553 p.

ION BRĂESCU, *Clasicismul în teatru*, Edit. Meridiane, Bucureşti, 1971, 154 p.

I. L. CARAGIALE, *Opere*, 2 vol., Edit. Minerva, Bucureşti, 1971, 1049 + 1420 p.

I. L. CARAGIALE, *O scrisoare pierdută, Teatru*, prefaţă şi tabel cronologic de Şerban Cioculescu, Edit. Minerva, B.P.T., Bucureşti, 1971, XLV + 306 p.

N. CARANDINO, *De la Electra la Dama cu camelii*, Edit. Meridiane, Bucureşti, 1971, 208 p.+il.

G. CĂLINESCU, *Opere*, vol. IX, Edit. Minerva, Bucureşti, 1971, 439 p.

CERVANTES, *Teatru*, prefaţă şi note introductive de Ileana Georgescu, Edit. Univers, Bucureşti, 1971, 328 p.

ALEXANDRU DAVILA, *Vlaicu Vodă*, ediţie îngrijită de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, postfaţă de Marian Popa, Edit. Minerva, Bucureşti,

BARBU ŞTEFĂNESCU-DELAVRANCEA, *Apus de soare*, ediţie îngrijită de Emilia Şt. Milicescu, prefaţă şi tabel cronologic de Teodor Vîrgolici, Edit. Minerva, B.P.T., Bucureşti, 1971, 460 p. 364 p.

SIDONIA DRĂGUŞANU, *Teatru*, Edit. Eminescu, Bucureşti, 1971, 323 p.

VICTOR EFTIMIU, *Opere. Teatru. Dramele medievale*, vol. III, Edit. Minerva, Bucureşti, 1971, 586 p.

EMILIE FAGUET, *Drama antică. Drama modernă*, traducere de Crina Coşoveanu, prefaţă de Marcel Petrişor, Edit. Enciclopedică română, Bucureşti, 1971, 160 p.

OCTAVIAN GOGA, *Opere*, vol. III, *Teatru*, ediţie îngrijită, prefaţă, note, bibliografie, indice de Ion Dodu Bălan, Edit. Minerva, Bucureşti, 466 p.

DAN GRIGORESCU, *Shakespeare în cultura română modernă*, Edit. Minerva, Bucureşti, 1971, 291 p.

B. P. HASDEU, *Răzvan şi Vidra*, prefaţă de Constantin Măciucă, Edit. Minerva, Bucureşti, 1971, 270 p.

IONEL HRISTEA, *Teatru*, Edit. Cartea românească, Bucureşti, 1971, 230 p.

HENRIC IBSEN, *Peer Gynt. Stîlpii societăţii*, Edit. Minerva, Bucureşti, 1971, 456 p.

*** *Istoria teatrului în România*, vol. II, Edit. Academiei R.S.R., Bucureşti, 1971, 567 p.+il.

LOPE DE VEGA, *Comedii*, Edit. Univers, Bucureşti, 770 p.

HORIA LOVINESCU, *Şi eu am fost în Arcadia*, Edit. Cartea românească, Bucureşti, 1971, 304 p.

STROE MARCUS, *Empatia*, Edit. Academiei R.S.R., Bucureşti, 1971, 184 p.

IOAN MASSOFF, *Petre Liciu şi vremea lui*, Edit. Meridiane, Bucureşti, 1971, 215 p. + il.

IOAN MASSOFF, *Teatrul românesc*, vol. IV, Edit. Minerva, Bucureşti, 1972, 655 p.

TEODOR MAZILU, *Teatru*, Edit. Cartea românească, Bucureşti, 1971, 340 p.

V. MÂNDRA, *Incursiuni în istoria dramaturgiei române. De la Gh. Asachi la Camil Petrescu*, Edit. Minerva, 1971, 308 p.

MENANDRU, *Ursuzul*, traducere de N. I. Ştefănescu, Edit. Univers şi Teatrul Naţional « I. L. Caragiale », Bucureşti, 1971, 70 p.

TUDOR MUŞATESCU, *Titanic vals*, Edit. Univers şi Teatrul Naţional « I. L. Caragiale », Bucureşti, 1971, 108 p.

GHEORGHE NEACŞU, *Transpunere şi expresivitate scenică*, Edit. Academiei R.S.R., Bucureşti, 1971, 182 p.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

FĂNUŞ NEAGU, *Echipa de zgomote*, Edit. Cartea românească, Bucureşti, 1971, 140 p.

ION OMESCU, *Hamlet sau ispita posibilului*, Edit. Cartea românească, Bucureşti, 1972, 200 p.

VITO PANDOLFI, *Istoria teatrului universal*, vol. I—IV, traducere şi note de Lia şi Oana Busuioceanu, prefaţă de Ovidiu Drimba, Bucureşti, Edit. Meridiane, 1971, 270 + 302 + + 356 + 424 p. + il.

CAMIL PETRESCU, *Teatru*, prefaţă de George Gană, Edit. Minerva, Bucureşti, 1971, 430 p.

CAMIL PETRESCU, *Teze şi antiteze. Eseuri alese*, ediţie, prefaţă şi tabel cronologic de Aurel Petrescu, Edit. Minerva, Bucureşti, 1971, 310 p.

CAMIL PETRESCU, *Modalitatea estetică a teatrului*, ediţie îngrijită de Liviu Călin, Edit. Enciclopedică română, Bucureşti, 1971, 200 p.

LUIGI PIRANDELLO, *Uriaşii munţilor*, traducere de Florian Potra, Edit. Univers şi Teatrul Naţional « I. L. Caragiale », Bucureşti, 1971, 74 p.

D. R. POPESCU, *Aceşti îngeri trişti*, Edit. Dacia, Cluj, 1971, 240 p.

VASILE REBREANU, *Teatru*, Edit. Eminescu, Bucureşti, 1972, 252 p.

FRIEDRICH SCHILLER, *Wilhelm Tell*, ediţia a V-a, traducere de Veronica Porumbacu, prefaţă de Mihai Isbăşescu, Edit. Univers, Bucureşti, 1972, 226 p.

WILLIAM SHAKESPEARE, *Teatru*, în româneşte de Ion Vinea, Edit. Univers, Bucureşti, 1971, 728 p.

WILLIAM SHAKESPEARE, *Cymbeline*, trad. de Florian Nicolau, Edit. Univers şi Teatrul Naţional « I. L. Caragiale », Bucureşti, 1971, 154 p.

WILLIAM SHAKESPEARE, *Teatru*, 2 vol., prefaţă şi note de Dan Grigorescu, Edit. Albatros, Bucureşti, 1971, 496 + 392 p.

RADU STANCA, *Acvariu*, ediţie îngrijită şi introducere de Mircea Tomuş, Edit. Dacia, Cluj, 1971, 184 p.

DAN TĂRCHILĂ, *Io Mircea Voevod*, Edit. militară, Bucureşti, 1971, 110 p.

LEONIDA TEODORESCU, *Dramaturgia lui Cehov*, Edit. Univers, Bucureşti, 1972, 274 p.

C.D.

MUZICĂ

PASCAL BENTOIU, *Imagine şi sens*, Bucureşti, Edit. muzicală a Uniunii compozitorilor, 1971, 216 p.

LIVIU COMES, *Melodica palestriniană*, Bucureşti, Edit. muzicală a Uniunii compozitorilor, 1971, 260 p. + bibl. + ex. muzicale + rezumate în franceză, engleză, germană.

EDUARD MÖRIKE, *Mozart în drum spre Praga*, traducere de Victor Munteanu, Bucureşti, Edit. muzicală a Uniunii compozitorilor, 1972, 93 p.

MARTA PALADI, *Brahms*, Bucureşti, Edit. muzicală a Uniunii compozitorilor, 1972, 159 p. + + il. + lista principalelor lucrări ale lui Johannes Brahms + bibl.

GRIGORE PANŢÎRU, *Notaţia şi ehurile muzicii bizantine*, Bucureşti, Edit. muzicală a Uniunii compozitorilor, 1971, 308 p. + bibl. + il. + ex. muzicale + rezumat în franceză.

DORU POPOVICI, *Cîntec flamand. Şcoala muzicală neerlandeză*, Bucureşti, Edit. muzicală a Uniunii compozitorilor, 1971, 132 p. + + bibl. + il.

ANGEL SAGARDIA, *Albeniz*, traducere: Esra Alhasid, Bucureşti, Edit. muzicală a Uniunii compozitorilor, 1971, 124 p.

GEORGE SBÂRCEA, *Muza veselă*, ed. a III-a, Bucureşti, Edit. muzicală a Uniunii compozitorilor, 1972, 292 p.

GEORGE SBÂRCEA şi ION HARTULARI DARCLÉE, *Darclée*, ed. a III-a, Bucureşti, Edit. muzicală a Uniunii compozitorilor, 1972, 229 p. + il. + repertoriu.

A. VINOGRADOV, *Defăimarea lui Paganini*, ed. a VI-a, Bucureşti, Edit. muzicală a Uniunii compozitorilor, 1972, 395 p. + il.

MIRCEA VOICANA, CLEMANSA FIRCA, ALFRED HOFFMAN, ELENA ZOTTOVICEANU, în colaborare cu MYRIAM MARBÉ, ŞTEFAN NICULESCU şi ADRIAN RAŢIU, *George Enescu. Monografie*, Bucureşti, Edit. Academiei Republicii Socialiste România, 1971, 1294 p. + bibl. + ex. muzicale + + il. + index de nume + index de lucrări de George Enescu + rezumat în franceză.

B.C.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DISCOGRAFIE SELECTIVĂ «ELECTRECORD»

1. MIHAIL JORA: — *Simfonia op.* 17
I. Allegro deciso
II. Andante cantabile
III. Presto
IV. Allegro non troppo

ION DUMITRESCU: — *Simfonietta*
I. Allegro passionato
II. Allegro con spirito
III. Andante molto espressivo
IV. Allegro giusto

Orchestra simfonică a Radioteleviziunii Române, dirijor Iosif Conta.

Simfonia în do major de Mihail Jora, compusă în 1937, a fost dirijată în primă audiție de George Enescu. Substanța melodică este în spiritul folclorului românesc. Expresia concentrată (și ca dimensiuni) l-a determinat probabil pe prezentatorul discului, compozitorul Theodor Grigoriu, să atribuie această simfonie aceleiași sfere emoționale căreia îi aparține *Simfonietta* de Ion Dumitrescu. Dar, spre deosebire de dramatismul robust, de tradiție beethoveniană al lucrării lui Ion Dumitrescu, *Simfonia* de Mihail Jora se află în zone mai lirice, chiar contemplative.
E C E 0489

2. PAUL CONSTANTINESCU: — *Balada « Miorița »*
— *Doină oltenească*
— *Patru madrigale pe versuri de Mihail Eminescu:*
1) *Freamăt de codru*
2) *La mijloc de codru des*
3) *Peste vîrfuri*
4) *Stele-n cer*

Corul de cameră « Madrigal », dirijor Marin Constantin.

Urmărind unitatea stilistică a lucrărilor înregistrate pe fiecare dintre discurile realizate pînă acum, corul « Madrigal » condus de excelentul dirijor Marin Constantin a închinat discul acesta creației lui Paul Constantinescu. Interpretarea este ideală.

Compozitorul a prelucrat varianta de la Rășinari a baladei *Miorița*, anume pe aceea notată în culegerea alcătuită de Sabin Drăgoi și Marius Vulpescu.

În *Doina oltenească*, Paul Constantinescu a sintetizat mai multe variante din regiune, dîndu-le o formă riguros construită.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În cele *Patru madrigale pe versuri de Mihail Eminescu*, melosul de origine folclorică este tratat în maniera polifonică a Renaşterii, manieră căreia s-a dovedit a-i fi surprinzător de adecvat.

E C E 0532

3. ALFONSO CASTALDI: — *Marsyas*
ION NONNA OTESCU: — *Vrăjile Armidei*, pentru vioară şi orchestră.

Orchestra simfonică a Filarmonicii de stat « George Enescu ». Dirijori: Constantin Bobescu (1), Alfred Alessandrescu (2). Vioară solo: Alexandru Theodorescu.

Ţinem să subliniem semnificaţia cu totul aparte a acestei înregistrări — istorice, am putea spune. Compozitorul Alfred Alessandrescu a fost unul dintre primii dirijori români de renume mondial. Profesorul Alexandru Theodorescu a fost timp de mai bine de patruzeci de ani prim-concertmaestru al Filarmonicii. Constantin Bobescu este unul dintre acei entuziaşti şi compleţi muzicieni aparţinînd generaţiei mai vîrstnice.

Cele două poeme simfonice: *Marsyas* (1907) de Alfonso Castaldi şi *Vrăjile Armidei* de Ion Nonna Otescu sînt tributare aceleiaşi tendinţe de « universalizare » a creaţiei muzicale româneşti printr-un stil de factură postromantică şi prin adoptarea, ca program, a unor subiecte mitologice.

E C E 0605

4. DINU LIPATTI: — *Sonatina pentru vioară şi pian*

Cornelia Bronzetti, vioară; Victoria Ştefănescu, pian.

— *Patru melodii pentru voce şi pian*:
1) *Sensation* (Arthur Rimbaud)
2) *L'amoureuse* (Paul Éluard)
3) *Les pas* (Paul Valéry)
4) *Capitale de la douleur* (Paul Éluard)

Voce: Valentin Teodorian (tenor); pian: Lisette Georgescu.

— *Trei dansuri româneşti pentru două piane*

Suzana Szörenyi şi Hilda Jerea.

— *Improvizaţie pentru pian, vioară şi violoncel*

Miron Şoarec, pian; Ştefan Gheorghiu, vioară; Radu Aldulescu, violoncel.

Pe acest disc sînt înregistrate lucrări mai puţin cunoscute ale marelui pianist care a fost Dinu Lipatti. În *Sonatină* şi în cele *Trei dansuri româneşti*, folclorul românesc este folosit mai mult rapsodic. Cele *Patru melodii pentru voce şi pian* sînt foarte mult influenţate de impresionism. *Improvizaţia pentru pian, vioară şi violoncel* este o schiţă din perioada studenţiei. Dar toate aceste compoziţii sînt mărturia unei puteri de expresie cu totul excepţionale, a unui mare talent care din nenorocire nu a avut timp să se împlinească.

Interpretările sînt de o înaltă calitate.

E C E 0628

A. J.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

GR. IONESCU, **Istoria arhitecturii în România**, vol. I, **De la orînduirea comunei primitive pînă la sfîrşitul veacului al XVI-lea**, 1963, 541 p. + 8 pl., 57 lei; vol. II, **De la sfîrşitul veacului al XVI-lea pînă la începutul celui de-al cincilea deceniu al veacului al XX-lea**, 1965, 543 p., 9 pl., 51 lei.

GR. IONESCU, **Arhitectura în România. Perioada anilor 1944—1969**, 1969, 196 p., 41 lei.

*** **Istoria teatrului în România**, vol. I, **De la începuturi pînă la 1848**, 1965, 380 p. + 3 pl., 48 lei; vol. II, **1849—1918**, 1971, 568 p., 60 lei.

BARBU BREZIANU, **Tonitza**, 1967, 218 p., 32 lei.

*** **Contribuţii la istoria cinematografiei în România**, 1896 — 1948, 1971, 239 p., 19, 50 lei.

*** **George Enescu, Monografie**, 1971, vol. I şi II, 1295 p., 89 lei.

*** **Pagini de veche artă românească. De la origini pînă la sfîrşitul secolului al XVI-lea**, 1970, 352 p., 33 lei; vol. II, 1972, 305 p., 48 lei.

*** **Ţara Bîrsei**, 1972, 475 p., 52 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII-REVISTĂ DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE — CLUJ
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ŞI ARHEOLOGIE — IAŞI
STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTĂ PLASTICĂ
— SERIA TEATRU — MUZICĂ—CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
— SÉRIE BEAUX-ARTS
— SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA
STUDII CLASICE

STUDII ŞI CERCET. DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 19, Nr. 2, P. 129—240, BUCUREŞTI, 1972
Tiparul executat la Întreprinderea poligrafică „ARTA GRAFICĂ", Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lei 25

43886

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro